

Torsten Eßer

Der Klang von Schildkrötenpanzer und Synthesizer. Musik in Zentralamerika vom 20. Jahrhundert bis heute

1. Einleitung

Zu Beginn des Jahres 2002 erregten in Zentralamerika die Konzerte eines Orchesters Aufsehen, das der costa-ricanische Pianist Manuel Obregón ins Leben gerufen hatte: Das “Orquesta de la Papaya” bestand aus 14 Musikern, die alle Länder und viele Ethnien des Isthmus repräsentierten: *indígenas* aus Guatemala, Schwarze aus Belize, Mestizen aus El Salvador, Garifuna aus Honduras usw. spielten eine Mischung aus Folklore, Jazz und Klassik.¹ Dieses Ensemble unterstreicht die langsam wachsende musikalische Emanzipierung einer Weltregion, deren diesbezügliche Bedeutung international bisher gering war.

Die Region stand immer unter starkem externen Einfluss: Erst zwang die Kolonialmacht Spanien (in einigen Küstengebieten auch die Engländer), den Einheimischen ihre Kultur auf, später dann die USA und – abgeschwächt – der große Nachbar Mexiko. Belize, das sich kulturell mehr an Großbritannien und der Karibik orientiert, hebt sich besonders stark von seinen Nachbarn ab. Aber auch durch die indigenen Elemente in der Musik unterscheiden sich die Länder: So leben in Guatemala rund 60% *indígenas*, während es in Costa Rica nur noch etwa 1% sind. Nicht ohne Grund schrieb Nicolas Slonimsky 1949 über das Land: “Costa Rican music is a white man’s music, and of all Latin American countries is the least influenced by either the Indian or the Negro culture” (Flores 1982: 262).

Ohne Kenntnis der geschichtlichen Ereignisse ist die Vielfalt der heutigen Klänge schwer nachzuvollziehen. Darum werden sie kurz erläutert, bevor ich mich der aktuellen Situation zuwende. Schon der Musikwissenschaftler Kurt Pahlen erkannte allerdings: “... eine äußerst bunte Musikwelt, die in ihrer Gesamtheit noch nicht studiert wurde” (Pahlen/Mendoza 1980: 419). Darum kann es passieren, dass in den verschiedenen Abschnitten dieses Artikels nicht immer alle Länder behandelt werden.

1 Vgl. *La Nacion* <www.nacion.co.cr> und *Belize Times* <www.belize-times.com>.

2. Präkolumbische Musik

Schon im Jahre 200 nach Christus entwickelten die Maya im Gebiet des heutigen Yucatán, Guatemala und Honduras ihre Hochkultur. Musik, Gesang und Tänze waren essenzielle Bestandteile ihrer religiösen Zeremonien und weltlichen Feste. Die Kenntnis über die musikalischen Praktiken der Maya rührt aus Beschreibungen der spanischen Chronisten aus dem 15. und 16. Jahrhundert sowie aus zwei Schriften her, die kurz nach dem Kontakt mit den Spaniern niedergeschrieben wurden: den *Annalen der Cakchiqueles* und dem *Popol Vuh*. Dort sind zum Beispiel Flöten aus Ton (*ocarina*) oder Knochen (*zubac*), Muscheln, die man wie eine Trompete verwendete (*t'ot'*), Rasseln (*sonaja*) und Trommeln (*k'ojom*) beschrieben (Martí 1985: 231; O'Brien-Rothe 1998a: 721-722). Viele dieser Instrumente aus der präkolumbischen Zeit werden noch heute benutzt, so zum Beispiel das *tun*, ein Idiophon,² gefertigt aus einem Baumstumpf, oder bei den Lacandonen in Chiapas die heiligen Trommeln (*k'ayum*, gleichzeitig der Name des Gottes der Musik) (O'Brien-Rothe 1998a: 655-657). Weitere Indianerstämme, die Zentralamerika bevölkerten, besaßen im Prinzip die gleichen Instrumente wie die Maya.

3. Indianische Musik heute

Die heutigen Maya in Belize und Guatemala sowie in Teilen von El Salvador und Honduras³ benutzen zusätzlich Instrumente, die von den Kolonialherren und Sklaven stammen: So spielen bei vielen christlichen Festen inzwischen große Bands, die aus Blechbläsern, Trommlern und manchmal Geigern bestehen oder Marimba-Combos mit Saxophon und Bass. Doch die Bedrohung der traditionellen Musik kommt von einer anderen Seite: Fanatische evangelische Freikirchen bzw. Sekten aus den USA bekehren die Maya und sehen in ihrer Musik und ihren Ritualen die Kräfte des Bösen. Um diese Traditionen zu zerstören, spielen die Evangelisten in vielen Gemeinden ihre Hymnen über Lautsprecher ab (Eßer 1996b: 10-12). Negativ wirkt sich auch die Überflutung mit westlichen Klängen und fremden Rhythmen aus, per Radio, Fernsehen und bei Volksfesten (O'Brien-Rothe 1998a: 722-731; 1998b: 653).

² Idiophon = Selbstklinger.

³ Der weitaus größere Teil lebt in Mexiko in den Bundesstaaten Campeche, Chiapas, Quintana Roo, Tabasco und Yucatán.

Die beiden größten indigenen Völker Costa Ricas – Bribri (~11.800 Menschen) und Cabécar (~8.300) – leben in Reservaten im Südosten des Landes.⁴ Für ihre religiösen wie weltlichen Feste und Zeremonien benutzen sie nach wie vor ihre traditionellen Instrumente und singen dazu.⁵ Auch die Musik der rund 30.000 Kuna, die im Osten und an der Karibikküste Panamas sowie auf den San Blas-Inseln leben, ist in ihrer Ursprünglichkeit erhalten. Obwohl sie modernen Medien gegenüber aufgeschlossen sind, drangen bisher keine fremden Klänge in ihre Gesänge und ihr Spiel ein. Und auf traditionellen Instrumenten wird auch keine moderne Musik gespielt (S. Smith 1998: 637-648). Rund 150.000 Miskito-Indianer leben heute noch in Nicaragua (120.000) und Honduras (30.000) sowie eine Handvoll im Nordosten Costa Ricas.⁶ Sie benutzen Rasseln (*insuba*), Schildkrötenpanzer (*kuswa taya*), Flöten (*bra-tara*), Trommeln (*kungbi*) und eine Mini-Trommel (*turu-turu*), deren Bespannung aus einem Fledermausflügel besteht.⁷ In Belize spielen die K'ekchi-Harfenensembles bei Dorffesten auf. Neben der 30-saitigen Harfe bringen Geige und Gitarre die Menschen zum Tanzen. Der bekannteste Maya-Harfenist, Florencio Mess, baut seine Instrumente selbst und repräsentierte sein Land schon auf vielen internationalen Festivals (Greene 1998: 667-668).

4. Von der *Conquista* bis zur Unabhängigkeit

Seit Kolumbus 1502 vor Honduras geankert hatte und die Spanier ab 1513 begannen, Zentralamerika zu erobern, wurde die indigene Kultur systematisch vernichtet: “Die Bevormundung durch die Kolonialmächte und die katholische Kirche war bis zur politischen Befreiung tiefgreifend und kompromißlos” (Günther 1982: 9-19). Die Übernahme spanischer Musikpraktiken und Kompositionstechniken, einhergehend mit dem Verbot indigener Musik, Gesänge und Tänze, führten zu einem Niedergang derselben.

Während der kolonialen Periode hing die Intensität der musikalischen Aktivitäten sehr stark damit zusammen, ob eine Region wirtschaftlichen

4 Präkolumbisch als Talamanca bekannt.

5 Z.B. *tönö* (Rasseln), *talacabe* und *ocarina* (Flöten), *sabak* (kleine Trommel) (Fernández 1998b: 631-635; FUNCOOPA 1997: 30ff.).

6 Für alle Zahlenangaben bezüglich Bevölkerungsgruppen in diesem Text gilt, dass es viele widersprüchliche Angaben gibt. Ausgewählt wurde die am häufigsten genannte.

7 Die Miskito sprechen mehrheitlich Englisch als erste Sprache, sind eher protestantisch und haben einen starken afrikanischen Einschlag, da viele geflohene Sklaven sich mit ihnen vermischten (Scruggs 1998c: 659-663).

Aufschwung erlebte oder nicht. Dort wo man im großen Maßstab Edelmetalle gewann – in Mexiko oder Peru – entstanden sehr schnell Theater und Opernhäuser, in denen internationale Stars gastierten und so lokale Komponisten inspirierten. Zentralamerika gehörte nicht zu diesen Regionen. Dort bestimmten bis ins 19. Jahrhundert größtenteils die katholische Kirche und ihre Feiertage das musikalische Leben. Liturgische Gesänge und Orgelwerke waren die ersten europäischen Klänge in der Neuen Welt. Sowohl der Kapellmeister der Kathedrale als auch der Organist hatten eine herausragende Stellung im Musikleben jener Zeit.

Guatemala, seit 1542 Sitz des spanischen Generalkapitanats, war zumindest ein regional bedeutendes Zentrum. Im heutigen Antigua stand eine der ersten Orgeln, die es in Lateinamerika gab. Schon 1540 gab es dort einen Organisten und einen Kantor. Mitte des 17. Jahrhunderts umfasste das Orchester der Kathedrale 15 Musiker, unter anderen einen Harpsichord-Spieler. Benedicto Sáenz schrieb um 1802 die ersten Walzer und Polkas für Klavier (Lehnhoff 1993: 161-165). Im 18. Jahrhundert entdeckte die Elite ihre Vorliebe für traditionelle und populäre Musik: Man tanzte lokale Formen des *corrido*, des *pasillo*, des *son* und des Walzers, die sich nach und nach von ihren ausländischen Vorbildern emanzipierten (O'Brien-Rothe 1998a: 735-736).

Im heutigen Costa Rica siedelten Mitte des 15. Jahrhunderts die ersten Spanier auf dem zentralen Hochplateau und gründeten die Stadt Cartago. 1785 erwähnt ein Chronist neben europäischen Instrumenten auch das Spiel einer Marimba während der Messe (Fernández 1998a: 693). Auch in Nicaragua fanden die musikalischen Aktivitäten größtenteils im religiösen Zusammenhang statt. Der spanische Einfluss betraf jedoch vor allem die Pazifikküste, denn an der Atlantikküste siedelten viele Engländer, die sich u.a. als Freibeuter betätigten und spanische Schiffe und Siedlungen ausraubten. Nach dem Friedensvertrag von Versailles (1783) mussten zwar die meisten von ihnen das Land verlassen, aber ihre Wirkung auf die Musik blieb groß, denn die Siedler hatten u.a. Quadrille und Polka sowie ihre Instrumente mitgebracht (Scruggs 1998a: 748-749). In Honduras, Panama und El Salvador entwickelte sich eine eigenständige Musikkultur erst im 19. Jahrhundert. Stellvertretend für alle drei Länder sei der Musikwissenschaftler Manuel de Adalid y Gamero zitiert, der 1938 über seine Heimat schrieb: "La música en

Honduras ha tenido un pobre desarrollo, como consecuencia del atraso económico, político y cultural del país” (Ramos 1990: 15).⁸

5. Afrikanische Elemente

Engländer und Spanier brachten Millionen schwarzer Sklaven in die Karibik und nach Zentralamerika. Ihr Einfluss auf Kultur und Musik war je nach Region verschieden stark: So sind die ehemals aus Afrika stammenden Menschen an der Pazifikküste Nicaraguas faktisch assimiliert und die kulturellen Eigenheiten kaum noch spürbar, während sie in Belize sehr präsent sind. Unterschieden werden muss in Mittelamerika zwischen *negros antillanos*, mehrheitlich englischsprachig und protestantisch, und *negros coloniales*, die spanischsprachig und katholisch sind. Letztere kamen als Sklaven in die Kolonien, während Erstere vor allem als Kontraktarbeiter im 19. und 20. Jahrhundert den Isthmus erreichten (R. Smith 1994: 245).

Innerhalb der schwarzen Bevölkerung bilden die Garifuna (“Menschen, die Yucca essen”) die kulturell bedeutendste Gruppe. Ihre Geschichte lässt sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen: Ab 1625 gelangten Afrikaner von gekenterten Sklavenschiffen oder von anderen Inseln auf die von den Kariben beherrschte Insel St. Vincent. Durch ihren gemeinsamen Kampf gegen den “weißen Mann” vermischten sie sich nach und nach. 1783 erklärten die Engländer St. Vincent zur Kronkolonie, und das Leben für die (nun) schwarzen Kariben wurde härter. 14 Jahre später ließen sich nach zähen Verhandlungen rund 5.000 Garifuna von den Engländern auf die Insel Roatán vor der Küste von Honduras umsiedeln. Von dort aus besiedelten sie in den folgenden Jahren mit Einverständnis der Spanier den schmalen Küstenstreifen und dehnten sich später nach Norden und Süden aus, so dass heute zwischen Dangriga (Belize) und Laguna de Perlas (Nicaragua) etwa 120.000 Garifuna leben. Guillermo Anderson, honduranischer Liedermacher, sagt, dass ihre Kultur “ignoriert, absorbiert und vergessen” werde. Viele Tausend leben in den USA, hauptsächlich in New York und Los Angeles, weil sie in ihrer Heimat keine Perspektiven haben. Dort vermischen die Musiker ihre traditionellen Rhythmen mit vielen anderen Stilen, die sie in diesen Schmelztiegeln hören (Arrivillaga Cortés 1990: 252; Czarkowski 1993: 6). Schon von Kindesbeinen an, in so genannten *combos infantiles*, werden die Garifuna mit Musik vertraut gemacht. Als traditionelle Instrumente verwen-

8 “Die Musik in Honduras weist als Folge des wirtschaftlichen, politischen und ökonomischen Rückstands des Landes eine beschränkte Entwicklung auf”.

den sie Trommeln aus Mahagoniholz (*garawon*), Sisira-Rasseln, Trompeten aus Schnecken und Muscheln sowie Schildkrötenpanzer. Interpreten wie “Lánigiü Múa”, “Lita Arian” (Honduras), “Suamen” (Guatemala) und “Chatuye” (Belize/USA) halten die traditionellen Rhythmen und Gesänge am Leben. Moderne Ensembles benutzen auch Blechblasinstrumente, elektrische Gitarren und Synthesizer (Arrivillaga Cortés 1990: 253-255).

Die Texte des *Paranda*, eines Garifuna-Rhythmus und Lied-Genres, erzählen von aktuellen oder historischen Ereignissen oder formulieren Sozialkritik. Viele Sänger dieser Musik sind schon sehr alt und erst das Engagement des belizischen Produzenten Ivan Duran brachte sie auf internationale Bühnen. Er fand Mitte der neunziger Jahre einige alte *paranderos* – u.a. Paul Nabor und Junie Arranda – und lud sie zu Aufnahmen ins Studio ein: “Es war teilweise sehr schwierig, die Aufnahmen zu machen, weil diese Leute noch nie ein Studio betreten hatten”, erklärt er.⁹ Daraus entstand auf dem einzigen Label Belizes, Duran’s “Stonetree Records”, die erste *Paranda*-CD, der weitere folgen sollen. Noch beliebter ist die *punta*: Die Tänzer – meistens Frauen – bewegen nur die Füße und die Hüften, gesungen wird nach der *call-and-response*-Technik: Ein Hauptsänger singt einen halben Satz, den der Chor vervollständigt. Der Pflege der Garifuna-Tänze und -Musik widmen sich die “Belize National Folklore Company”, gegründet 1996, und die “Ugundani Dance Company” (Graham 2000: 327; Arrivillaga Cortés 1990: 263; Greene 1998: 675-676).

Das populärste Genre in Belize ist momentan jedoch der *punta-rock*, der auch viele Anhänger in Guatemala und Honduras hat. Trotz seines Namens hat er mit Rockmusik nur wenig gemein. Traditionelle Trommeln werden zwar mit modernen Instrumenten kombiniert, aber die rhythmischen Muster stammen von der *punta* und dem *paranda*: “Punta Rock ist die belizische Version der afrokaribischen Tanzmusik” erklärt Andy Palacio, der Star des *punta-rock*. “Es gibt eine spezielle Art ihn zu tanzen, mit sehr viel Becken- und Hüftschwung. Das geht viel weiter als die traditionelle *punta*, ist viel freier im Ausdruck.”¹⁰ Seine Erfindung Ende der siebziger Jahre wird Pen Cayetano zugeschrieben, der mit seiner Band “Pen Cayetano and the Turtles” als erster der traditionellen *punta* Perkussion und elektrische Instrumente hinzufügte (Greene 1998: 677). Heute bringen Interpreten wie “Garifuna Boys” (Guatemala), “Mohobob” oder eben Andy Palacio die Tanzsäle zum Kochen. Der *punta-rock* profitierte von der 1981 gewonnenen Unabhängig-

9 Vgl. Interview des Verfassers mit Ivan Duran (09/2002).

10 Vgl. Interview des Verfassers mit Andy Palacio (09/2002).

keit von Großbritannien, die den Bedarf nach nationalen Musiken stärkte. Da der einheimische Markt jedoch winzig ist, leben viele Musiker in den USA, produzieren und verkaufen dort ihre Alben und schicken sie zusätzlich in die Heimat wie zum Beispiel "Aziatic" oder die "Garifuna Kids" (Eßer 2003: 60).

Zwischen 1870 und 1920 kamen viele englischsprachige Jamaikaner und andere Bewohner karibischer Inseln – heute als *antillanos* bezeichnet – als Kontraktarbeiter auf die Bananenplantagen oder Großbaustellen (Eisenbahn, Kanal) nach Costa Rica, Honduras, Nicaragua oder Panama. Die Jamaikaner brachten als säkulare Musik den englischen *square dance* (*cuadrille*) und ab Mitte des 20. Jahrhunderts den Reggae mit (Fernández 1998a: 688-691). Als eine der besten Reggae-Bands gilt "Soul Vibrations" aus Nicaragua.

An der Atlantikküste Nicaraguas adaptierten die Kreolen den von den Jamaikanern mitgebrachten *mento*. In den 1970er Jahren integrierten sie in den *mento* Elemente des *soca*.¹¹ Diese neue Tanzmusik war schneller, Banjo und Waschzuber ersetzte man durch E-Bass und Synthesizer. Gleichzeitig modernisierte die Jugend den *maypole*, einen traditionellen Tanz der kreolischen Bevölkerung. Unter der Bezeichnung *palo de mayo* hatte diese neue Mischung aus den drei Rhythmen im ganzen Land Erfolg, obwohl das Musik von der Atlantikküste sonst nicht vergönnt ist. Während der siebziger Jahre hieß die erfolgreichste *palo de mayo*-Band "Los Bárbaros del Ritmo", in den Achtzigern "Dimensión Costeña" (Scruggs 1998a: 754-755).

Auch der Calypso brachte karibische Musik-Kultur auf den Isthmus. Seine Texte sind deftig und sozialkritisch. In der englischsprachigen Gemeinschaft Costa Ricas in der Gegend um Puerto Limón interpretieren die meist alten Sänger den Calypso noch in seiner ursprünglichen Weise mit Perkussion, Gitarre und Gesang, so z.B. Edgar "Pitún" Hutchinson oder Walter "Mr. Gavitt" Ferguson. In Panama existiert eine spanischsprachige Variante des Calypso, die Ende der 1970er Jahre dazu dienen sollte, die *antillanos* besser in die Gesellschaft zu integrieren. Der afrikanische Einfluss ist dort jedoch in der *congo*-Tradition am stärksten: Gruppen aus Trommlern und Tänzern, die hauptsächlich im Karneval auftreten (R. Smith 1998: 773; 1994: 246-252; Gallop/Broadbank 2000: 478).

11 *Mento* ist eine jamaikanische Volksmusik mit traditioneller Instrumentierung, die als Vorläufer des Rocksteady bzw. Reggae gilt. *Soca* bezeichnet eine karibische Karnevalsmusik, ursprünglich aus Trinidad und Tobago.

6. Die Marimba

Das verbreitetste Instrument in Zentralamerika (bis auf Panama) ist die Marimba, und der *baile de marimba* ist der Nationaltanz Nicaraguas.¹² Über ihre Herkunft bestehen viele Theorien und heftige Auseinandersetzungen. Heute scheint festzustehen, dass sie afrikanischen Ursprungs ist, ebenso wie ihr Name. Eine Marimba besteht aus verschiedenen langen Brettchen, die auf einem Rahmen befestigt sind. Darunter befinden sich Resonanzkörper aus Holz oder Kalebassen. Die Brettchen werden von einem oder mehreren Musikern (*marimberos*) mit je zwei Klöppeln gespielt.¹³ Der Guatemalteke Sebastián Hurtado erfand 1894 die *marimba doble*, bei der eine zweite Reihe Brettchen die chromatische Spielweise (mit Halbtönen) ermöglichte. In Guatemala ist die Marimba – zum ersten Mal vom Chronisten Domingo Juarros 1680 erwähnt – das Nationalinstrument und wird dort vor allem auf dem Land von der indianischen Bevölkerung benutzt (Ludwig 2001: 416-417; O'Brien-Rothe 1998a: 725-726).

7. Von der Unabhängigkeit bis zum 20. Jahrhundert

1821 lösten sich die zentralamerikanischen Staaten aus der spanischen Bevormundung. Der erstarkte Nationalismus führte auch in der Musik zu neuer Schaffenskraft. Kurz vor und während der Unabhängigkeitskriege rief man in allen Ländern Militärkapellen ins Leben, die häufig abends und an den Wochenenden auf städtischen Plätzen Konzerte gaben, bei denen auch nicht-militärische Titel gespielt wurden, u.a. Opernwerke von Verdi. Sie nahmen somit die Funktion der nicht vorhandenen professionellen Orchester wahr. Dieser Boom führte in Costa Rica 1845 zur Gründung der "Dirección General de Bandas" unter der Leitung des Guatemalteken José Martínez, der sich um die Ausbildung der Musiker und die Beschaffung der Instrumente kümmerte. In Honduras hatten diese Kapellen ebenfalls ein großes Publikum.

12 Der Ausdruck Marimba bezeichnet in Zentralamerika nicht nur das Instrument, sondern ebenfalls ein mit einer oder mehreren Marimbas ausgerüstetes Orchester (Scruggs 1998d: 10ff.).

13 Die älteste Form, die *marimba de arco*, ist eine Ein-Mann-Marimba mit einem großen "Henkel" aus Holz, der zum Transport diente und beim Spielen – wie der Riemen eines Bauchladens – als Halbbogen um den Spieler geschwungen ist. Sie hat keine Beine, die erst später bei der *marimba de mesa* hinzukamen. Diese konnte von mehreren *marimberos* bedient werden. Es handelt sich bei beiden Modellen um "einfache" Marimbas (*marimba sencilla*), auf denen nur diatonisch gespielt werden konnte. Diese Art der Marimba findet sich heute nur noch vereinzelt in ländlichen Gegenden oder im Museum.

Um diesen Erfolg auszudehnen, förderte die Regierung gegen Ende des Jahrhunderts die Gründung ziviler Blaskapellen im ganzen Land. 1877 holte sie den deutschen Gustav Stamm ins Land und gab ihm den Auftrag, eine Blaskapelle der Spitzenklasse zu formieren: Die “Banda de los Supremos Poderes” wurde in Zentralamerika sehr berühmt, nicht zuletzt ein Erfolg ihres späteren Direktors Manuel Adalid y Gamero, der für sie unzählige Polkas, Walzer, Mazurkas und Märsche schrieb (Scruggs 1998b: 745; Segura Chaves 2001: 16-17). 1841 rief der Italiener Juan Guido die erste Militärkapelle El Salvadors ins Leben. Auch das einfache Volk Nicaraguas liebte seine Blaskapellen, die so genannten *bandas de chichero*, die im 19. Jahrhundert in Mode kamen und es bis heute blieben.

Manuel María Gutiérrez übernahm das Amt von José Martínez und schrieb 1852 die Nationalhymne Guatemalas sowie viele Märsche, Mazurkas und Walzer, die heute noch gespielt werden. Auch seine Kollegen Pedro Calderón Navaro, Fernando Murillo und Ismael Cardona, der als Geiger bei der Einweihung des Nationaltheaters spielte (1897), spielen als Komponisten eine gewisse Rolle (Flores 1982: 263-266; Fernández 1998a: 694).

In Guatemala war es in der Oberschicht zu jener Zeit in Mode, Maya-Melodien zu sammeln, sie in europäischer Notation niederzuschreiben und dann aufzuführen. Ein erstes Zeichen der Wiederentdeckung der nationalen Wurzeln gegen Ende des Jahrhunderts. Eulalio Samayoa, der bedeutendste Komponist jener Zeit, komponierte sechs Sinfonien, die man immer noch aufführt (O’Brien-Rothe 1998b: 651; Saenz Poggio 1997: 52-53). Luis Felipe Arias machte als Direktor des 1875 eröffneten Nationalkonservatoriums die zeitgenössische europäische Musik bekannt. Rafael Álvarez schrieb zu dieser Zeit die Nationalhymne (1887), und Jesús Castillo kombinierte die Romantik mit dem Nationalismus und komponierte Sinfonien und Opern, die auf der Kultur der indigenen Vorfahren basierten: so das Orchesterwerk “Las Telas Mágicas”, inspiriert vom *Popol Vuh*.¹⁴

Salvadoraner und Honduraner entwickelten erst jetzt eine erwähnenswerte Kunstmusik. Und das ist fast ausschließlich Ausländern zu verdanken: Der Guatemalteke Escolástico Andrino, vom Bischof von San Salvador ins Land geholt, eröffnete 1845 die erste Musikschule und gründete 1860 das Sinfonieorchester. Sein Landsmann Juan Aberle unterrichtete viele Komponisten des Landes, der Belgier Alejandro Coussin gründete 1875 die Philharmonische Gesellschaft. Die wenigen salvadorianischen Tonschöpfer, so zum Bei-

14 Vgl. “Historia de la música en Guatemala” <www.monografias.com/trabajos7/mugu/mugu.shtml> (20.11.2006).

spiel Rafael Olmedo oder Nicolás Roldán, blieben weiterhin stark von der Romantik beeinflusst.¹⁵ In den 1880er Jahren eröffnete man ein Musikkonservatorium, das bis 1969 existierte (Marroquín 1998: 708, 716-717). José Trinidad Reyes ist der bedeutendste Komponist in Honduras zu Beginn der Unabhängigkeit: Er gründete auch die Universität und 1834 die erste Musikschule des Landes. Alejandro Vega Matus und José de la Cruz Mena waren damals die beiden wichtigsten Komponisten Nicaraguas. Sie widmeten einen Großteil ihres Werkes religiöser Musik. Mena komponierte aber auch viele Walzer, die um 1900 in den Tanzsalons großen Anklang fanden. In Panama verliehen die einheimischen Musiker dem Walzer Lokalkolorit und verwandelten ihn in den (*ritmo*) *pasillo*. Dieser eroberte zunächst die Tanzsäle des Bürgertums, verbreitete sich dann aber im ganzen Volk als *pasillo fiestero*.

8. Musik vom 20. Jahrhundert bis heute

8.1 Externe Einflüsse: Salsa, Merengue, Country & Co.

Grob lässt sich feststellen, dass in Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras und Nicaragua auf dem Land ein starker mexikanischer Einfluss (*rancheras*, *corridos*) in der Musik zu spüren ist, an den Küsten die Einwirkungen karibischer Stile, während die Städte von Klängen aus den USA und Europa dominiert werden.

Salsa und Merengue setzten sich allerdings überall gleich stark durch: Sie werden in Belize City ebenso getanzt und gehört wie in Managua oder im kleinsten honduranischen Dorf. In allen Ländern haben sich Dutzende von Gruppen diesen Genres verschrieben und verdienen ihr Geld damit, an Wochenenden auf Stadtfesten, Hochzeiten oder Festivals zu spielen. So zum Beispiel "Kike de Heredia y su Grupo Carnaval" in Costa Rica, deren Album "¡Al Rojo Vivo!" bis heute das meistverkaufte einheimische Album ist. 1990 gründete sich in Managua "Macolla", eine Gruppe, die alle Stile populärer Tanzmusik spielte und schnell regional bekannt wurde. "Los Mokuanes" und "La Nueva Compañía" sind ebenso beliebte Bands in Nicaragua, während César Andrade sich mit romantischen Balladen und Boleros in die Herzen seiner Landsleute singt.

Der international berühmteste Musiker Zentralamerikas stammt aus Panama: Rubén Blades. Mit seinen inzwischen über 20 Alben gehört der Sänger zu den Topstars der Latin-Szene. 1970, als 22-Jähriger, nahm er in New

15 Vgl. "150 Años de Música Académica" in: *La Prensa* <www.laprensa.com.sv> (Günther 1982: 12-13).

York mit dem Pianisten Pete Rodriguez ein Album auf. Im *barrio* (*Spanish Harlem*) entstanden zu dieser Zeit die Salsa und das wichtige "Fania"-Label (Eßer/Fröhlicher 2001: 683-733). Blades, der 1974 endgültig nach New York übersiedelte, arbeitet von 1975 bis 1983 mit "Fania" zusammen. Er begann zu experimentieren und integrierte Elemente des Rock in die Salsa (SGAE 2000: 32). Er bleibt ein *Salsero* und singt Lieder über Liebe und schöne Frauen, aber in seinen Texten verarbeitet er auch die Erfahrungen der benachteiligten und ausgebeuteten Menschen aus dem *barrio* und darüber hinaus. So thematisiert er in "Caminos Verdes" die Flüchtlingsproblematik und in "Tierra Dura" das Elend der Menschen in Äthiopien. Sein bekanntestes Stück, "Pedro Navaja" (1978), erzählt die Geschichte eines kleinen Ganoven, der eine Prostituierte ausrauben will, wobei beide umkommen. Blades' gesellschaftskritische Texte erfreuen sich großer Popularität in ganz Lateinamerika:

Porque la letra era letra inteligente, una especie de cuentos cortos con un contenido universal. Eso hizo que las canciones se mantuviesen en mi gente ("Der Text ist ein intelligenter Text, eine Art Kurzgeschichte mit universalem Inhalt. Das führte dazu, dass die Lieder von meiner Anhängerschaft angenommen wurden") (Blades 1999: 73-75).

Vor allem intellektuelle Kreise konnte er so erstmals für die Salsa begeistern. Zu seiner Sozialkritik passt, dass er 1994 in seiner Heimat an der Spitze der Wahlbewegung *Papa Egoró* für das Präsidentenamt kandidierte, aber verlor.

Countrymusic, Rock und Blues kamen mit den aus den USA zurückkehrenden Einheimischen auf den Isthmus bzw. durch die vielen US-amerikanischen Siedler,¹⁶ Touristen und Soldaten. Viele der rund zwei Millionen in den USA lebenden Zentralamerikaner (2000) behalten zwar ihre Traditionen bei (Borland 1992), doch wenn sie nach Hause zurückkehren, bringen sie neue musikalische Erfahrungen mit, vor allem die Jugendlichen. Aber auch die US-Bürger möchten die Klänge ihrer Heimat nicht missen und rufen eigene Gruppen ins Leben bzw. bezahlen einheimische Musiker, damit diese Country oder Blues spielen. Bestes Beispiel ist Panama. Wegen seiner knappen Ressourcen und der geringen Bevölkerung war das Land ohne die Hilfe von außen kaum überlebensfähig. Darum lehnte es sich nach jeder Unabhängigkeit sofort wieder an eine "Schutzmacht" an: Nach 1821 an Großkolum-

16 Dem "US-Bureau of Consular Affairs" zufolge lebten 1999 77.700 US-Zivilisten in den sieben zentralamerikanischen Staaten: Belize 2.700/ Costa Rica 19.800/ El Salvador 10.000/ Guatemala 10.000/ Honduras 10.500/ Nicaragua 5.000/ Panama 19.700.

bien, 1903 dann über den Kanalvertrag an die USA, die die Kanalzone bis 1999 kontrollierten (v. Krosigk 1999). Die dort stationierten Soldaten machten Country, Blues, Rock oder Pop über ihre Sender im ganzen Land populär.¹⁷

8.2 Folkloristische und populäre Musik

Ein Großteil der folkloristischen Musik Zentralamerikas wird als *Mestizo*-Musik bezeichnet. Dabei handelt es sich um traditionelle Gesänge und Tänze, meist europäischen Ursprungs, die in den ländlichen Gebieten ihre größte Verbreitung finden. In Costa Rica, El Salvador, Honduras und Nicaragua gleichermaßen werden *mazurcas*, *corridos*, *rancheras* und *romances* gesungen, getanzt und gespielt. Weit verbreitet sind nach wie vor Marimba-Ensembles.

Folkloremusik in Costa Rica stammt meistens aus der Region Guanacaste: Lieder wie "Luna liberiana" von Jesús Bonilla oder "Amor de Temporada" von Hector Zúñiga, die die Sängerin Guadalupe Urbina in ihrem Repertoire hat, kennt jedes Kind. Aus der Region kommen auch die Genres *retahila* und *bomba*, zwei Liedformen mit humorvollen Texten, die von einem der Stars der Populärmusik, Paco Navarrete, gerne genutzt werden. Eine Ausnahmeerscheinung stellt die seit über 20 Jahren bestehende Gruppe "Cantoamérica" dar: In ihren Stücken mischen sich die afro-costa-ricanischen Traditionen der Karibikküste mit der Musikkultur der Mestizen.¹⁸

Erwin Krüger Urroz machte sich zu Beginn des Jahrhunderts um den Gesang seiner Heimat Nicaragua verdient. Er sammelte im ganzen Land Lieder und trug sie mit seinen Gruppen "Los Alzacuanes" und "Los Pinoleiros" vor. Im Norden des Landes sind Gitarrenduos sehr beliebt oder Sänger mit Gitarre, die *corridos* vortragen. Einige der verbreitetsten stammen aus der Zeit, als Augusto C. Sandino gegen die Regierung kämpfte. Abgeschnitten von der offiziellen Kommunikation und konfrontiert mit einer hohen Analphabetenzahl verbreiteten Sandinos Anhänger seine Erfolge in Liedform, zum Beispiel im *corrido* "Los Duelos de Sandino". Um den mexikanischen Genres etwas entgegenzusetzen, erfand Camilo Zapata in den vier-

17 Als US-Truppen 1989 in Panama einfielen, um den als Drogenhändler tätigen Militäarchef Manuel Noriega zu entmachten, half Rockmusik, ihn festzunehmen: Die Vatikanische Botschaft, in die er sich geflüchtet hatte, wurde so lange mit unerträglich lauter Rockmusik beschallt, bis er aufgab (vgl. "Panama und das Erbe des Big Spender", in *taz*, 8.1. 2000).

18 Vgl. *La Nacion* 22.7. 2001 <www.nacion.co.cr>.

ziger Jahren den *son nica*, der meisterhaft von ihm selbst, Víctor Manuel Leiva oder Otto de la Rocha interpretiert wurde (Scruggs 1998a: 757-764).

Neben den zuvor genannten Genres schätzt man in Guatemala noch Polka, *pasodoble*, *vals* und *schotis*¹⁹. Hinzu kommt der *son guatemalteco* oder *son chapín*, der Nationaltanz des Landes, der von Marimbas begleitet wird (O'Brien-Rothe 1998a: 726). Die Gruppe "Marimba Centroamericana" erlangte in den 1930er Jahren, dem "goldenen Zeitalter salvadorianischer Musikproduktion" (Marroquín 1998: 718), internationale Bekanntheit. Bands wie "Cuscatlán" oder "Atlacatl" machten in den folgenden Jahrzehnten die ländlichen Klänge, aber auch Mambo, Bolero und Swing, im ganzen Land populär.

El tamborito, den kreolischen Nationaltanz Panamas, tanzen mehrere Paare in prachtvollen Kostümen. Sie werden von vier Trommeln begleitet, die mit den Tänzern kommunizieren: Jedes Tanzpaar begrüßt die Trommeln, bevor es mit dem Tanz beginnt (R. Smith 1998: 778). Bei der *cumbia panameña*, einer Variante der kolumbianischen *cumbia*, ist das hervorstechendste Instrument das Knopf-Akkordeon, das im 18. Jahrhundert aus Deutschland nach Lateinamerika kam, hervorragend gespielt von Osvaldo Ayala. *La mejorana* bezeichnet in Panama nicht nur eine kleine fünfsaitige Gitarre, sondern auch die Gesänge und Tänze, die damit begleitet werden. Juan Andrés Castillo sowie die Gruppen "Los de Azuero" und "Los Juglares del Dexas" sind berühmte Interpreten dieses Genres (Gallop/Broadbank 2000: 478).

In Belize hört man gerne den auf die Sklaven zurückgehenden *brukdown*. Tanz und Gesang behandeln in humorvoller und satirischer Weise Alltagssituationen, interpretiert zum Beispiel vom über 70-jährigen Wilfred Peters jr. Interpreten wie die "Lord Rhaburn Combo" begannen in den achtziger Jahren, dem *brukdown* moderne Instrumente hinzuzufügen. Bredda David Obi und seine Band "Tribal Vibes" gingen noch einen Schritt weiter und kombinierten ihn mit Rock und Reggae und nannten den neuen Stil *cungo* (Greene 1998: 678-679).

8.3 Kunstmusik

Der Einfluss der europäischen Romantik zog sich in Guatemala noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein. Zwei Vertreter dieser Strömung waren José Alberto Mendoza und Rafael Vásquez, der den ersten guatemalteckischen Musikverlag ins Leben rief. Gleichzeitig integrierte man immer mehr indi-

19 = aus Schottland kommend.

gene Elemente in die Kunstmusik: Felipe Saliezar Ramos schrieb ein sinfonisches Gedicht zu Ehren der Maya-Götter (*“Hechizo Maya”*), und 1925 wurde die erste guatemaltekeische Oper uraufgeführt: *“Quiché Vinak”*, ein Werk von Jesús Castillo. Die Arbeit von Manuel Martínez-Sobral, Ricardo Castillo und José Castañeda mit seinem Ensemble *“Ars Nova”* führte zur Gründung des *“Nationalen Sinfonieorchesters”* im Jahre 1944. Zu den interessanten modernen Komponisten zählen Manuel Herrarte, William Orbaugh und Jorge Alvarado Sarmientos.

Joaquín Orellana gilt als Pionier der elektroakustischen Musik Guatemalas. Der 1937 geborene Komponist und Geiger widmete sich zunächst der Kammermusik. Während eines Stipendienaufenthaltes in Buenos Aires Mitte der sechziger Jahre kam er mit der Elektroakustik in Berührung. Für seine Stücke – zum Beispiel *“Humanofonía”* (1972) – verwendet er oft selbst erfundene und gebaute Instrumente wie die *“Sonarimba”*, einer Mischung aus Marimba und Rasseln (Aharonián 1992: 19-22).

Von Francisco Ramón Díaz Zelaya, der vier romantische Symphonien schrieb, und von Roberto Domínguez Agurcia, der viele Violinkonzerte komponierte, stammen die ersten großen Kompositionswerke honduranischer Herkunft (Scruggs 1998b: 745). Die bedeutendsten zeitgenössischen Tonschöpfer des Landes heißen Nelia Chavarría, Norma Erazo und Sergio Suazo (Ramos 1990: 18-19).

Neben Alejandro Monestel haben Julio Fonseca und José Joaquín Vargas Calvo das Musikleben Costa Ricas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beherrscht. Dort kam es erst 1940 zur Gründung des *“Nationalen Sinfonieorchesters”*, dem man 1974 einen Chor und sechs Jahre später ein Opernensemble an die Seite stellte. Daneben existieren noch ein Jugendsinfonie- und viele Kammerorchester im Land, wie das *“Dúo Barquero Duarte”*, oder das *“Dúo Géminis”*. Aktuelle Komponisten sind Jorge Luis Acevedo oder Alejandro Cardona, der sich Ende der neunziger Jahre auch der Elektroakustik zuwandte (Castillo Campos 2004: 45ff.; Vargas Cullell 2004: 58). Deren aktivster Vertreter, Otto Castro, bestückte seit Beginn des neuen Jahrtausends verschiedene Theaterstücke und Multimediashows mit Elektroakustik. Vor allem aber organisierte er in den Jahren 2003 und 2004 zwei internationale Festivals für elektronische Musik.

Germán Cáceres, Komponist und von 1979-1999 Direktor des Sinfonieorchesters, schreibt, dass El Salvador in Bezug auf die akademische Musik Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts in seiner Entwicklung weit hinter anderen Ländern herhinkte. Und noch immer gaben Ausländer die Impulse:

Antonio Gianoli, Italiener, gründete und leitete die salvadorianische Orchestergesellschaft (1910), die den Ursprung des 1922 vom Deutschen Paul Müller gegründeten Sinfonieorchesters bildete. Dieses leiteten abwechselnd Deutsche und Italiener, bis 1941 der erste Salvadorianer, Alejandro Muñoz, an die Führung kam. Sein Nachfolger, Esteban Servellón, der bedeutendste einheimische Tonschöpfer des 20. Jahrhunderts, überwand die Romantik und führte die Zwölftonmusik und die Aleatorik ein. 1996 gründete Cáceres das "Festival für zeitgenössische Musik El Salvadors", u.a. um junge Talente zu fördern, wie zum Beispiel Gilberto Orellana, Alex Panamá oder Juan Carlos Mendizábal, die einen Großteil ihrer Tätigkeit der Elektroakustik widmen.²⁰

Im Bereich der Kunstmusik ist sicher Roque Cordero der bekannteste Panamäer, auch wenn er einen Großteil seiner Karriere in den USA gemacht hat. Er arbeitete als Direktor des *Instituto Nacional de Música*, dirigierte das "Nationale Sinfonieorchester" und erhielt viele internationale Auszeichnungen, so zum Beispiel für seine 2. Sinfonie (1957) und sein Violinkonzert (1974).²¹ David Soley repräsentiert die elektroakustische Musik in Panama.

Der deutschstämmige Carlos Tünnermann López, Juan Manuel Mena und Luis Abraham Delgadillo gehören zu den einflussreichen Komponisten des 20. Jahrhunderts in Nicaragua.²² Delgadillo, der im Alter von 19 Jahren mit einem Stipendium des Präsidenten José Santos Zelaya in Mailand studiert hatte, komponierte als erster Nicaraguaner große Formate, wie zum Beispiel die "Suite Diciembre" (1927), in der er folkloristische Themen verarbeitet, oder die "Sinfonía Hispanica". Er begründete das Sinfonieorchester und die nationale Musikschule.

8.4 Die Gitarre als Waffe – Das Neue Politische Lied

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts nahmen die USA immer stärker Einfluss auf die politischen Entwicklungen in der Region. Die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise führten zu Unruhe und Unzufriedenheit in der dortigen Bevölkerung. In El Salvador, Honduras, Guatemala und Nicaragua ergriffen

20 Vgl. Cáceres (1994: 86-92): "150 Años de Música Académica" in: *La Prensa* <www.laprensa.com.sv>. Juan Carlos Mendizábals berühmtestes Stück "La masacre del Mozote" aus dem Jahre 1994 thematisiert ein Massaker, das Regierungssoldaten 1981 in der Kleinstadt Mozote an über 800 Menschen verübten.

21 Weitere wichtige panamaische Komponisten sind Samuel Robles und der Gitarrist Emiliano Pardo-Tristán (Townsend 1999).

22 Vgl. "Don Carlos Tünnermann López y Otros Músicos del Siglo Pasado", in: *La Prensa* 8.4. 2002 <www.laprensa.com.ni>.

von den USA unterstützte Diktatoren die Macht.²³ Zwar gaben die USA in den dreißiger Jahren ihre direkte Interventionspolitik zugunsten einer "Politik der guten Nachbarschaft" auf, doch waren ihre wirtschaftlichen Interessen bedroht, so galt dies wenig: 1944 kam es in Guatemala zur Revolution, nachdem Jorge Ubico jahrelang das Land mit staatlichem Terror überzogen hatte. Da sich die Politik der Revolutionäre immer stärker in Widerspruch zur Politik der USA entwickelte, unterstützten diese 1954 den Sturz der neuen Regierung. Ab etwa 1960 begann ein blutiger Bürgerkrieg, der erst 1995 sein Ende fand. So ähnlich verlief die Entwicklung auch in El Salvador, Honduras und Nicaragua: Die Diktatoren überzogen ihr Land mit Terror und Ausbeutung, revolutionäre Bewegungen kämpften dagegen an. Erst der Friedensprozess von Esquipulas führte zum offiziellen Ende der Bürgerkriege in Nicaragua (1990), El Salvador (1992) und Guatemala (1995). Die Bilanz: rund 300.000 Tote, zwei Millionen Flüchtlinge, zerstörte Infrastruktur und große Armut.

Im Verständnis der meisten revolutionären Bewegungen gehört die Musik zu den Waffen im Kampf für eine freie Gesellschaft, so auch in Zentralamerika, dort vor allem in Nicaragua. Während des Befreiungskampfes des 1962 gegründeten FSLN (*Frente Sandinista de Liberación Nacional*) erlangte das Politische Lied eine große Bedeutung.²⁴ Das Fehlen einer Kulturpolitik oder ihre Defizite förderten einen Stadt-Land-Gegensatz: Auf dem Land spielte man traditionelle Folklore, in den Städten Populärmusik mit stark westlichen Anklängen. Diesen Gegensatz brachen die Liedermacher auf: Ihr Ausgangsmaterial war die Folklore (Schreiner 1982: 108-109). Indem sie die traditionellen Ausdrucksformen inhaltlich mit den Interessen der ausgebeuteten Bevölkerung verbanden, schufen sie eine "tatsächliche Volksmusik" (Sterneck 1998).

Als Teil des sandinistischen Kulturprojektes sollte auch die "authentische" Kultur gerettet werden, die Somoza vernachlässigt und verachtet hatte:

23 Jorge Ubico in Guatemala (1930-1944), Maximiliano H. Martínez in El Salvador (1932-1944), Tiburcio C. Andino in Honduras (1932-1949), Anastasio Somoza García in Nicaragua (1937-1956).

24 Die dortigen Liedermacher hatten allerdings schon Vorbilder: In Lateinamerika war aus der sozialen und wirtschaftlichen Not sowie der politischen Unterdrückung der meisten Völker in den fünfziger/sechziger Jahren die Bewegung der *nueva canción* entstanden, beeinflusst von den sozialkritischen Liedern Bob Dylans oder Pete Seegers in den USA: Atahualpa Yupanqui in Argentinien, Victor Jara in Chile, Chico Buarque in Brasilien u.v.a. reagierten mit einer Mischung aus Tradition und Neuerung auf die Situation in ihren Ländern (vgl. u.a. Schreiner 1982).

Während der Alphabetisierungskampagne (1980) brachten junge Studenten aus den Städten der Landbevölkerung Lesen und Schreiben bei, sie dokumentierten und sammelten aber gleichzeitig auch alle Informationen über die Folklore-Musik, die sie finden konnten. Viele Lieder wurden dann später von den städtischen Liedermachern in einen neuen Kontext gesetzt (Scruggs 1997).

Der FSLN verteilte Kassetten unter der Bezeichnung "Guitarra Armada" mit politischen Liedern und Reden an die Bevölkerung. Zu traditioneller Musik stellte die Bewegung so die Ziele ihres Kampfes dar oder beschrieb in Liedern wie "Carabina M1" oder "Las Municiones" den Gebrauch und die Pflege von Waffen. Es gab sogar gesungene Anleitungen zum Bau von Bomben: Im Stück "Los Explosivos" beschreiben die Sänger die chemische Zusammensetzung verschiedener Sprengstoffe. Solche Titel wurden über versteckte Sender wie "Radio Sandino" ausgestrahlt und dienten dazu, die große Zahl der Analphabeten zu informieren und zu unterweisen (Fairley 2000: 368; Eßer 2004a: 56). Weitere Inhalte der Lieder waren der heroische Kampf gegen den Imperialismus, die Taten des Volkshelden Sandino und die Glorifizierung des Volkes. So heißt es in der ersten Strophe des "Himno de la Unidad Sandinista" von Carlos Mejía Godoy: "Immer vorwärts, Kameraden, wir marschieren in die Revolution. Das Volk ist der Herr seiner Geschichte, Architekt seiner Befreiung".²⁵

Carlos und Luis Enrique Mejía Godoy sind die Exponenten der nicaraguanischen Liedermacher. Luis Enrique schrieb die ersten seiner Lieder gegen das Somoza-Regime während seines Medizinstudiums in Costa Rica. 1979 kehrte er in die Heimat zurück und arbeitete später in der Musikabteilung des Kulturministeriums. 1981 gründete er das staatliche Label "Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales" (ENIGRAC). Sein Bruder Carlos hatte mit seinen Protestliedern ebenfalls großen Erfolg: Seine "Misa Campesina" (1980) kennt man in ganz Lateinamerika (Scruggs 1998a: 764).

Weitere erfolgreiche Interpreten der Revolution waren die Gruppe "Pancasán", gegründet 1975, und die Sängerinnen Norma Helena Gadea und Marta Ruth Padilla Acuña. Einer der höchsten Kommandanten der Sandinisten, Carlos Núñez Téllez, schrieb in einem Brief an "Pancasán":

El canto revolucionario en nuestra Patria [...] penetró en nuestro pueblo para encenderlo en la hoguera de la insurrección, agitó a nuestra juventud en el combate, le enseñó a los niños a amar la lucha del sandinismo y contribuyó a desper-

25 Auf der LP "Por Nicaragua. Homenaje de los Artistas Latinoamericanos" (Movieplay 1980).

tar el fervor revolucionario en todas las capas de la población (Pring-Mill 1987: 187).²⁶

Um das Neue Politische Lied Nicaraguas vor allem von der *nueva trova* Kubas und der *nueva canción* Chiles abzugrenzen, wurde Mitte der siebziger Jahre die Bezeichnung *volcanto* (aus *volcán* und *canto*) aus der Taufe gehoben, inspiriert von der Vulkankette, die den Isthmus durchzieht. Das Zentrum des *volcanto* war Managua, über die Stadtgrenzen hinaus setzte sich die Bezeichnung weniger durch. Sicher ein Grund, warum mit der Wahlniederlage der Sandinisten 1990 auch das Interesse am *volcanto* nachließ, nicht aber an Liedern sozialen Inhalts.²⁷ Denn auch nach dem Verlust der Regierungsmacht galten die Sympathien der Liedermacher sowie der meisten Intellektuellen weiterhin den Sandinisten. Schon während des Wahlkampfes fiel auf, dass die FSLN in ihren Radio-Spots und auf ihren Veranstaltungen auf Titel zurückgreifen konnte, die extra für diesen Anlass komponiert worden waren. Die Opposition hingegen konnte keine Musiker überzeugen, für ihren Wahlkampf Lieder zu schreiben.²⁸ Bei den Wahlen von 1996 nutzte der FSLN allerdings kaum noch *volcanto*-Titel; Beethovens „Ode an die Freude“ erklang als offizielle Wahlkampfmelodie. Nach wie vor werden jedoch unter dem Begriff *volcanto* Konzerte veranstaltet und Alben produziert, und seit der Jahrtausendwende befindet sich die Bewegung wieder im Aufwind. Bei einem Konzert diverser Musiker, u.a. Salvador und Katia Cardenal („Duo Guardabarranco“), Richard Loza und Danilo Norori, im April 2002 in Managua hieß es: „Volcanto reúne la identidad de los músicos nicaragüenses, y pese a que en la última década ha estado en silencio, su llama nunca se apagó ...“²⁹ („Volcanto enthält die Identität der nicaraguanischen Musiker; trotz seines Schweigens in der vergangenen Dekade ist seine Flamme nie erloschen ...“). International bekannt machten die Musik der nicaraguanischen Revolution die Solidaritätskundgebungen und -konzerte in großen Städten Europas und Lateinamerikas. Die Live-Aufnahme eines So-

26 „Der revolutionäre Gesang in unserem Vaterland [...] drang in unser Volk ein und entzündete in ihm das Feuer des Aufstands, rüttelte unsere Jugend im Kampf auf, lehrte den Kindern die Liebe zum Kampf des Sandinismus und weckte die revolutionäre Begeisterung in allen Schichten der Bevölkerung“.

27 Ein weiterer Grund war sicherlich, dass die *volcanto*-Sänger es mehrheitlich ablehnten, in der Bevölkerung populäre Musikstile wie *salsa* oder *cumbia* in ihre Musik zu integrieren.

28 Der FSLN produzierte über das staatliche Label eine Kassette für seinen Wahlkampf, zu der Künstler wie „El Guadalupano“, Luis Enrique Mejía Godoy, Engel Ortega u.v.m. Stücke beisteuerten.

29 Vgl. *La Prensa* 13.4. 2002 <www.laprensa.com.ni>.

lidaritätskonzerts mit 70.000 Zuschauern 1983 in Managua – “April in Managua” – erlangte weltweit große Verbreitung.

In den anderen Ländern erlangte das politische Lied nicht so eine große Bedeutung: Laut Claus Schreiner gab es in Guatemala gar keine Bewegung des Neuen Politischen Liedes, wogegen allerdings die Existenz von Liedermachern wie José Chamalé oder Fernando López und von Gruppen wie “Kin Lalat” spricht (Schreiner 1982: 136; Fla-K.O. 2004: 32). Luis Enrique Mejía Godoy trug sehr zur Entwicklung einer Liedermacherszene in San José bei: Zwischen 1967 und 1979 machte er Aufnahmen mit der Gruppe “Los Rufos”, danach als Solist; 1975 war er Gründungsmitglied der Gruppe “Taya-can” und initiierte das “Movimiento de la Nueva Canción Costarricense”. Luis Ángel Castro gelang der Durchbruch als Liedermacher mit seinem Lied “Cocorí” (1983). Seine Texte behandeln eher lokale Themen und sind selten politisch. Juan Carlos Ureña ist ein weiterer Künstler, der als Liedermacher begann. Später gründete er die Gruppe “Oveja Negra”, eine der populärsten Formationen im Land. Honduras’ populärster Liedermacher heißt Guillermo Anderson. Seine kritischen Texte erzählen von der Geschichte seines Landes, aber auch von seiner Schönheit und den Problemen, die durch Armut und Auswanderung entstehen: “Ich möchte den Leuten – meinen eigenen und in der Welt – von meinem Land erzählen. Und ich fordere die Auswanderer auf, nach Hause zu kommen.”³⁰ Spätestens seit er ein Album zugunsten der Opfer des Hurrikans “Mitch” produzierte (“All together”), gilt er als nationales Gewissen. Die Gruppe “Yolocamba Ita” und der Liedermacher Rafael Francisco Góchez symbolisieren das politische Lied in El Salvador. Den Kern von “Yolocamba Ita” bilden die Brüder Franklin und Roberto Quezada. Seit 1975 versuchen sie, in ihrer Musik die traditionellen Klänge Mittelamerikas mit ausländischen Stilen zu kombinieren.

8.5 Rock, HipHop & Co.

Aufgrund wirtschaftlicher Probleme, aber auch als Folge der Bürgerkriege existiert in den Ländern Zentralamerikas ein massives Emigrationsproblem. Viele junge Männer gingen – oft illegal – in die USA, um dort zu arbeiten. Oft fanden sie keine Arbeit und schlossen sich Jugendgangs an. Viele von ihnen landeten in Gefängnissen und wurden dann abgeschoben. Ron Noblet, Experte für Jugendkultur, sieht darin den Anfang der Gangs in Mittelamerika. Im Kampf trainiert und mit hoher Gewaltbereitschaft, führten die Rück-

30 Guillermo Anderson <<http://www.honduras.com/music/anderson/anderson.htm>>.

kehrer die Tradition der Banden (*maras*) in der Heimat fort. So sei eine der größten Banden, die “Mara Salvatrucha”, in Los Angeles entstanden, vermutet Noblet. Diesen Banden schlossen sich nach den Friedensschlüssen auch arbeitslos gewordene Soldaten und Söldner an, die nichts anderes gelernt hatten, als zu töten. In El Salvador, Guatemala und Honduras ist dieses Problem heute besonders gravierend. Die “Mara Salvatrucha” oder die “M 18” bestehen aus mehreren tausend Mitgliedern – manche Experten sprechen von bis zu 100.000 – die rauben, morden, Drogen nehmen und bei Musik abhängen.³¹ Sie hören HipHop, Heavy Metal und Crossover, alles Stile, die hart und laut und in den unterprivilegierten Schichten der Industriestaaten erfunden worden sind. Ein Markt, der zunehmend von einheimischen Musikern bedient wird. Bei vielen Rock-Konzerten ist Gewalt ein großes Problem: Viele Zuschauer prügeln sich und werfen Gegenstände auf die Bühne. Manche Band nutzt jedoch ihre harten Sounds dazu, Frieden zu stiften und die Jugendlichen zur Umkehr zu bewegen: “Lorena Cuerno y Los Bajos del Mundo” zum Beispiel. Sie initiierten Projekte wie “Rock auf der Straße” und “Kulturfestivals in öffentlichen Parks”, die den salvadorianischen Jugendlichen Alternativen zur Gewalt zeigen sollen, zum Beispiel eine eigene Band zu gründen (Cotto 1999: 60-61).

Aber die Geschichte des Rock beginnt natürlich auch in Zentralamerika in den sechziger Jahren, als viele Rockgruppen die angloamerikanischen Titel kopierten. Elvis Presley, Bill Haley und später die “Beatles” und “Rolling Stones” wurden in El Salvador gecovert von “Los Supertwister”, “Los Satélites del Twist” und “Holly Boys”. Während diese noch aus Hobbymusikern bestanden, betrachtete die zweite Generation von Bands wie “Los Supersónicos” (gegründet 1966), “Los Mustang” oder “Los Beats” Musik bereits als ihren Job. Aber auch sie übertrugen nur die Texte der angloamerikanischen Vorbilder in ihre Sprache: “Mario Pablo y Los Delfines” sangen alle Beatles-Stücke auf Spanisch. “Los Kiriaps” spielten als eine der ersten eigene Stücke. Bands schossen nun wie Pilze aus dem Boden und der Radio-Discjockey Tito Carias organisierte seit 1964 die ersten “Festivales Centroamericanos de Rock”.³² “Los Juniors” aus Santa Tecla nahmen Anfang der siebziger Jahre zehn LPs mit eigenen Stücken auf, während Bands wie “La Fiebre Amarilla”, “Los Vikings” oder “Los TNT” nach wie vor die angloamerikanischen Idole kopierten. Zur selben Zeit entstand ein neuer Stil: “La-

31 Eine sehenswerte Dokumentation zu diesem Thema hat 2002 der ARD-Korrespondent Stefan Rocker gedreht.

32 Vgl. “El Rock es una Religión” <www.elfaro.net>.

tin Rock”, eine Mischung aus Rock und lateinamerikanischen Rhythmen, international bekannt gemacht durch Carlos Santana. Diese Musik fand in den beiden Clubs von San Salvador, “Dancing Down Town” und “El Clan” großen Anklang.³³ Anfang der achtziger Jahre kamen New Wave, New Romantic und andere Stile auf, die stark auf elektronischen Instrumenten beruhten. Viele Gruppen (“Karn”, “OVNI”, “Crisis”) stiegen wieder auf englische Texte um. Nur wenige Bands wie “Bronco” sangen weiterhin auf Spanisch. In der Mitte des Jahrzehnts kam erneut eine große Wende: Mit Bands wie “Soda Stereo” aus Argentinien, “Los Caifanes” aus Mexiko und vielen spanischen Gruppen (“Hombres G”, “Radio Futura”) begann der Boom des *rock en español*, in El Salvador *guanarock* genannt. Radiosender wie “Super Estéreo” spielten auf einmal die Stücke nationaler Bands wie “Vive”, “Fuga” und “Crisol” rauf und runter. Jetzt wurden auch “Heavy Metal”, “Trash” und “Black Metal” im Lande populär, interpretiert von “Tabu” und “Renegado”. 1989 organisierten einige Rockfans ein “Konzert für den Frieden” für eine Jugend, die den Bürgerkrieg satt hatte.³⁴

Nach dem Ende der Bürgerkriege kam es auch in der Rockmusik zu einem Wandel. Bei Konzerten im “Hard Core Café” oder im “El Jarro” spielten viele neue Gruppen wie “Oblivion” oder “Rotten Apples” den Grunge-Rock von Bands wie “Nirvana” oder “Soundgarden”.³⁵ “La Iguana” und ihr Sänger Roberto Torres alias “El Sapo” sangen jedoch auf Spanisch und kombinierten den Rock mit nationaler Folklore. Damit verlor die Band, die zuvor als “Oblivion” eine große Fangemeinde besaß, zunächst an Popularität, zumal ihre Texte – sowie hier das “Vater Unser” – einen starken politischen Bezug hatten und von den meisten Radiostationen boykottiert wurden:

| | |
|--|--|
| Patrón nuestro que estás en el norte, capitalizado sea tu nombre... depórtanos de tu reino. Sea hecha tu voluntad en El Salvador Como en Latinoamérica. El pan nuestro de cada día impórtanoslo | Schutzherr unser, der Du im Norden lebst, Dein Name werde zu Kapital gemacht Deportiere uns aus Deinem Reich. Dein Wille geschehe in El Salvador Wie auch in Lateinamerika. Importiere uns täglich unser Brot |
|--|--|

33 Vgl. “Entrevista con Alirio Guerra, Cantante de *Los Juniors*” <www.elfaro.net>.

34 Vgl. “Historias del Rock – Ochentas: ¿es esto rock?” <www.elfaro.net>.

35 Da nur selten internationale Rockstars durch Zentralamerika touren – eine Ausnahme bildeten im Juni 2005 die “White Stripes” (vgl. *Musikexpress* 47/2005) – müssen die lokalen Bands sich ihre Informationen von CDs bzw. aus MTV besorgen.

| | |
|--|---|
| y explótanos así como nosotros a nuestros trabajadores No nos dejes caer en revolución | Und beute uns aus wie wir unsere Arbeiter Lass uns nicht der Revolution anheimfallen |
| Más líbranos de Marx, Por que tuyo es el reino, el poder... por los siglos de los siglos. O.K. ³⁶ | Und befreie uns von Marx, Denn Dein ist das Reich, die Macht... in Ewigkeit. O.K. |

Die Hartnäckigkeit von "La Iguala" zahlte sich aber aus und die Konzertsäle platzten bald aus allen Nähten. "Adrenalina", 1992 an der Deutschen Schule gegründet, sprach in ihren Texten aktuelle Probleme wie "H.I.V." an und experimentierte zeitweise mit der Kombination von Rock und *cumbia*. Zu nationalen Helden mutiert und nach fünf Alben löste sich die Band 2001 auf.³⁷ Ende der neunziger Jahre geriet der *guanarock* durch den Siegeszug von House und Techno unter Druck: Das Publikum besuchte eher Diskotheken als Konzerte, und auch im Radio und Fernsehen verlor er an Boden, auch wenn zuvor die Gründung von "MTV Latina" (1993) durchaus zur Verbreitung des *rock en español* (kurz: *rock en Ñ*) in ganz Lateinamerika beigetragen hatte (Yúdice 1999: 218).

In den siebziger Jahren waren die Rockgruppen "Apple Pie", "Caballo Loco", "Siglo XX" und "Santa Fe" in Guatemala populär, wurden jedoch von der Discowelle weggeschwemmt.³⁸ Mit "Alux Nahual" trat in den achtziger Jahren zum ersten Mal eine Gruppe auf den Plan, die überregionale Berühmtheit erlangte. Von 1983-1999 veröffentlichte die Band zehn Alben, auf denen sie traditionelle Elemente und Instrumente in den Rock integrierte, aber auch Celli und Geigen. Die heutigen Bands spalten sich in ebenso viele Stilrichtungen auf wie im Rest der Welt: "Malacates Trébol Shop" und "La Parrokia" spielen Ska-Rock, "Influenza", "Viento en Contra", "Panivers" und "Pirámide" Hard Rock, "Evilminded" Industrial-Rock, "Bohemia Suburbana" Grunge und "Desadaptados", "Enemy" und "Daven" verschiedene Stilrichtungen des Punk.³⁹

Während der Regierungszeit der Sandinisten hatte der Rock es in Nicaragua in doppelter Hinsicht schwer: Einerseits lehnte ein Teil der Revolutionäre diese Musik als imperialistisch ab, andererseits kam durch das Embargo der USA kaum ein Tonträger mit US-amerikanischem oder europäischem

36 Vgl. "Historias del Rock – El Rock en los 90s" <www.elfaro.net>.

37 Vgl. "Historias del Rock – 'Adrenos' hasta la Muerte" <www.elfaro.net> (SGAE 2000: 11).

38 Vgl. Paulo Alvarado: "Entre Grupos de Rock", in: *Prensa Libre* (12.12. 1996).

39 Vgl. <www.aluxnahual.com>; <www.oberol.com>.

Rock ins Land. Darum gab es lange Zeit keine wirkliche Rockszene. Viele der heutigen Bands – “Diatribas”, “Necrosis”, “C.P.U.”, “Habeas Corpus”, “Alta Tension” und “Dr. Doolittle” – rechnen sich der Hard Rock- und Heavy Metal-Szene zu. Nur ein Nicaraguaner machte Karriere in der internationalen Rockszene: José “Chepito” Areas, Perkussionist und Flügelhornist, stieg 1969 in die Band “Santana” ein und veränderte erfolgreich ihren Sound (Leng 2000: 57).

Costa Ricas Szene hingegen umfasst alle Stilrichtungen: “Calle Dolores” mischen Ska mit Heavy Metal, “Gandhi” spielen reinen Hard Rock, “Mekatey” aus Limón fusionieren den Rock mit Reggae und Calypso, “Alborak” kombinieren Jazz und Rock und “Slavon” produzieren reinsten Heavy Metal mit englischem Gesang. Zu den Pionieren zählen “Café con Leche”, gegründet 1986, und “Hormigas en la Pared” (1988), die beide bodenständigen Rock abliefern. “Claroscuro”, eine Frauen-Rockband, besteht schon seit über zehn Jahren und gilt als Ausnahme im sonst männlich dominierten Musikgeschäft.⁴⁰ Adrián Goizueta gründete 1979 “El Experimental” und fusionierte den Rock mit Jazz, sinfonischen Klängen und der Liedermacherkunst und legte mit mehr als zwölf Alben das Fundament für seinen regionalen Ruhm.

Honduranische *rockeros* werden ob ihrer kleinen Szene nicht gerade verwöhnt. Zwei bekanntere Bands des so genannten *rock catracho* heißen “Delirium” und “Khaoticos”, seit 1983 besteht die Gruppe “Diablos Negros”.

Das Label “Kiwi Records” spielt eine große Rolle für die Rockmusik in Panama. Sowohl Veteranen – wie “Los 33”, gegründet 1987, und “Tierra de Nadie” (1989) – veröffentlichen ihre Alben dort, als auch die meisten neuen Bands, wie “Cinema”, “Instinto”, “Tres Leches” und “Son Miserables”. Die umsatzstärksten Gruppen des Labels sind die von Reggae, Punk und Ska beeinflussten “Os Almirantes” und die Ska-Punker “Los Rabanes”. Letztere wurden 2001 sogar für den “Latin Grammy” nominiert und konnten ein Jahr später mit ihrem bilingualen Album “Money pa’ que/Money for what” und dem Stück “My Commanding Wife” in den USA einen Hit landen (SGAE 2000).

HipHop kommt mit seinem Rhythmus den lateinamerikanischen Genres sehr entgegen und ist entsprechend beliebt. Auch seine ideologische Unterfütterung als Musik der Benachteiligten in den Elendsvierteln US-amerikani-

40 Vgl. verschiedene Ausgaben der *Tico Times* <www.ticotimes.net>.

scher Städte lässt ihn in einem positiven Licht erscheinen. So kommen auch in Guatemala Bands wie "Alioto Loko" aus den Armenvierteln der Hauptstadt, während "MC Sativo" seine HipHop-*Sessions* in Quetzaltenango veranstaltet (Fla-K.O. 2004: 33). Belizes Star heißt Poopa Curly, in Costa Rica wird momentan der in Kanada lebende DJ "Gee" alias "BOC" bzw. "Leyenda Urbana" bewundert.

8.6 Jazz

Jazz in Lateinamerika bedeutet fast immer *Latin-Jazz*. Wenige Interpreten spielen ausschließlich Swing, Bebop oder gar Freejazz, denn auch beim Jazz ist es für das Publikum wichtig, dass er sich primär an Herz und Hüften richtet.

In Nicaragua beginnt die Geschichte des Jazz nach dem zweiten Weltkrieg. Gruppen wie "Jazz Matagalpa", "Jazz Carazo" oder das Orchester von Julio Max Blanco spielten Jazz zwar nur als eine Musik neben vielen, hatten aber Bigband-Format und ließen den Musikern zum ersten Mal Raum für lange Soli. Im Laufe der sechziger Jahre ersetzten sie kleinere Besetzungen wie "Los Melódicos de Matagalpa" oder "Los Satélites del Ritmo". Herausragende Figuren waren in den siebziger und achtziger Jahren der Saxophonist Charles Roobs, der Gitarrist Mundo Guerrero und der Pianist und Komponist Tránsito Gutiérrez. Letzterer als Mitglied der Gruppe "Praxis", die zu Zeiten der Sandinisten mehrere Alben einspielte und als "Schule" des nicaraguanischen Jazz gilt. Ein Teil der Mitglieder spielt heute in den Gruppen "Amadeus Jazz", "Jazzta" und "Staccato", die sich neben dem Jazz auch experimentellen Klängen widmen (Prado o.J.).

Das vor einigen Jahren in San José eröffnete "Jazz Café" wirkt sehr belebend auf die lokale Szene, denn zuvor gab es nur vereinzelte Jazzkonzerte in großen Konzerthallen, *Shopping-Malls* oder im Nationaltheater. Im "Jazz Café" treten Gruppen wie "Sonsax", "Swing en Cuatro" oder "Rubato" auf. Richtigen Aufwind erhielt der Jazz aber erst durch die Gruppen "Editus" und "Sexteto de Jazz Latino": "Editus", 1990 gegründet, ist keine typische Jazzband. Sie spielen "Musik ohne Grenzen mit lateinamerikanischer Basis", wie sie es ausdrücken. "Costa Rica es un país pequeño y si no se abre, su movimiento musical no crecerá en apropiación" ("Costa Rica ist ein kleines Land und wenn es sich nicht öffnet, kann die Musikbewegung auch nicht entsprechend wachsen"), so Edín Solís, Gitarrist der Gruppe⁴¹. Auch der eingangs

41 Vgl. "Abrir Nuevos Horizontes: Editus", in: *Matices* (Nr. 25/2000: 34-35).

erwähnte Pianist Manuel Obregón fühlt sich in vielen Genres zuhause: Jazz, Folklore oder Klassik. Zu Beginn der neunziger Jahre gründete er nacheinander die Gruppen “Afrocosmos”, “Cuarteto Esporádico de Jazz” und “Malpas”.⁴²

Guatemalas Jazzszene ist nicht besonders groß. Einmal im Jahr trifft sie sich beim Jazzfestival in der Hauptstadt, ansonsten spielen Gruppen wie das “Trío Roberto Gómez”, “The Jazz Train” oder das Quartett von Luis Fernando Quijivix in einigen kleinen Clubs der großen Städte.

Der salvadorianische Perkussionist Ricky Loza und Danilo Pérez, Pianist aus Panama, sind heute die international bekanntesten Jazzmusiker Zentralamerikas. Beide leben in den USA. Loza spielte 1967 im Symphonieorchester von El Salvador und bald darauf in Nachtclubs in Washington D.C., wo er 1985 hinzog, um sich ganz dem Jazz zu verschreiben. Heute lehrt er Perkussion an der George Washington University und richtet in seiner Heimat ein jährliches Jazzfestival aus, zu dem er internationale Stars einlädt. Danilo Pérez gehört zu den Shootingstars am Klavier. Nach seinem Studium am Berkeley College ging er mit verschiedenen Bands, u.a. von Paquito D’Rivera und Dizzy Gillespie auf Tour (Chediak 1998: 174). Aus Panama kamen schon vor Pérez einige international berühmte Jazzer: Der Drummer Billy Cobham, der Bassist Santi Debriano, der Flötist Mauricio Smith, die Pianisten Luis Russell und George Maycock sowie der Trompeter Víctor Paz, genannt “Vitín” (Eßer 2004b, 2004c). Russell gewann 1919 3.000 US\$ in einer Lotterie und zog daraufhin mit seiner Familie nach New Orleans. Dort begann seine Karriere: 1925 wurde er Pianist in der Band von King Oliver bevor er zwei Jahre später das “Luis Russell Orchestra” gründete, das ab 1935 die *Back-up*-Band des Trompeters Louis Armstrong bildete (Chediak 1998: 72).

8.7 Von Disco zu Techno

Bei der Jugend Nicaraguas ist vor allem die 2001 gegründete Gruppe “Groovynol” angesagt, die ihre Musik als Elektronik-Techno-Rave bezeichnet, vermischt mit Rock-, Blues- und Jazzelementen. In El Salvador verbreiten seit Mitte der neunziger Jahre “ID” (Juan Miguel) und “2FB” elektronische Klänge mit Synthesizer und Computer. Als “Popstars” gelten die seit 15 Jahren im Lande lebende Chilenin Pamela Robin sowie Laura Marenco.⁴³

42 Vgl. <www.manuelobregon.com>.

43 Vgl. <www.musica.com.sv>.

Ein weiterer Sänger aus der Region schickt sich an, so berühmt zu werden wie Rubén Blades: der Guatemalteke Ricardo Arjona, der heute in Mexiko lebt und mit 21 Jahren sein erstes Album aufnahm. Obwohl der Popsänger sich inzwischen weniger rebellisch gibt, bleiben seine Texte häufig kritisch, und so zensierte man sein 1996er Album "Si el Norte Fuera el Sur" in einigen Ländern. Trotzdem verkaufte es sich glänzend und erreichte in seiner Heimat Platinstatus.⁴⁴ Fahrende Diskotheken haben dazu beigetragen, dass sich bestimmte Stile in Guatemala verbreiten konnten: Disco Anfang der achtziger Jahre, später Salsa, Merengue und Cumbia sowie seit etwa fünf Jahren Reggaeton. Auch die Rave-Bewegung wächst stetig: DJs und Produzenten, wie Francis Davila, Rafa 3, Joserra, Santiago Niño und Básico3 verfügen über eigene Studios, Radiostationen und Party-Reihen, um ihre Produktionen bekannt zu machen (Fla-K.O. 2004: 33). Honduras gleicht auch auf diesem Gebiet eher einer Wüste: Der einzige "Popstar" heißt Carlos Saborido.

9. Musikindustrie und -medien

Für den globalen Markt - selbst für den lateinamerikanischen - hat Zentralamerika nur eine geringe Bedeutung. Eine Musikindustrie, die die gesamte Wertschöpfungskette (Agenturen, Studios, Label, Verlage, Presswerke, Distribution etc.) abdeckt, existiert nicht. So schloss Nicaraguas einziges Presswerk Mitte der neunziger Jahre seine Pforten. Die Staaten des Isthmus werden von den "Majors" mit ihren Filialen in Miami und Mexiko abgedeckt (Eßer 2000/2001: 8).

Schon die Geschichte der zentralamerikanischen Musikindustrie zeigt, dass die lokalen Märkte nicht groß genug sind für eine eigene lohnenswerte Produktion. Um 1950 begannen in Nicaragua einige kleine Labels *música nacional* zu produzieren, so zum Beispiel "Ondina", das viele Marimba-Trios veröffentlichte. Doch erst mit den Sandinisten begann nach den Zerstörungen durch das Erdbeben von 1972 der Aufbau einer kleinen nationalen Industrie. Sie schufen 1980 durch das "Decreto No. 402: Creación de la Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales (ENIGRAC)" ein staatliches Label. So konnte die Produktion erheblich gesteigert werden, hauptsächlich verlegte man traditionelle Musik und *volcanto*, aber auch Miskito-Gesänge (Scruggs 1998a: 766).

44 Vgl. <www.notiarjona.com.ar/>; <www.ciudadfutura.com/arjona/>.

In den anderen Staaten verlief die Entwicklung bis Mitte der achtziger Jahre ähnlich. Einige wenige Labels und Studios produzierten lokale Künstler in kleinen Auflagen. Für bessere oder kompliziertere Aufnahmen mussten die Künstler nach Mexiko oder Miami reisen. Heute gibt es einige hochwertige Studios in Zentralamerika,⁴⁵ das wichtigste Studio und gleichzeitig Label des Isthmus ist sicherlich "DIDECA" in Guatemala City. Seit 1964 kümmert sich "Discos De Centroamérica" um die Edition einheimischer und zentralamerikanischer Künstler. Eine Erfolgsgeschichte ist die des Labels "Stonetree Records" in Belize, das Ivan Duran 1994 gründete:

Ich studierte Musik und wollte meine Lieder veröffentlichen. Da fiel mir auf, daß es im ganzen Land kein Label gab, und so eröffnete ich mein eigenes. Als nächstes fragte ich dann Andy Palacio, ob er ein Album bei mir machen wolle. Es wurde zu einem Erfolg, denn wenn man in Belize 2.000 Exemplare verkauft, ist das schon viel. Aber wir wollen natürlich auch den internationalen Markt erobern.⁴⁶

Piraterie ist auch in Zentralamerika ein einträgliches Geschäft. Alleine der US-Musikindustrie gingen dort im Jahr 2001 rund 20 Millionen US\$ durch aus Mexiko oder Asien eingeschmuggelte Raubkopien verloren.

Die Beschwerden über die Länder des Isthmus in den Berichten der IIPA (*International Intellectual Property Alliance*) ähneln sich: Obwohl sie fast alle neue Urheberrechtsgesetze verabschiedeten, lässt deren Umsetzung zu wünschen übrig.⁴⁷ Behörden und Justiz arbeiten sehr langsam, es fehlen Fachleute für Urheberrechtsfragen und die Strafen sind zu mild. Im August 2005 unterzeichneten die USA mit Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras und Nicaragua ein Freihandelsabkommen, das von der IIPA begrüßt wird, weil sie sich davon eine Verringerung der Urheberrechtsverstöße erhofft.⁴⁸

45 Z.B. *The Mix* und *Beat Zero Studios* in San José, *Tarantula Estudios* in San Pedro Sula, *Dobi's* in Dangriga, *Origen* in Panama City oder *Hit* in Managua, in dem digital auf 24 Kanälen produziert werden kann.

46 Vgl. Interview des Verfassers mit Ivan Duran (09/2002).

47 Costa Rica im Jahr 2000; El Salvador 1993 (erweitert 1999); Guatemala 1998 (erweitert 2000); Panama 1996; Honduras 1993. Nicaragua ist das einzige Land, das bis 1999 keine moderne Urheberrechtsgesetzgebung hatte. Dort basierte das Urheberrecht auf dem Zivilcode von 1904.

48 Costa Rica steht seit 2001 bei der IIPA auf der so genannten *Priority Watch List* (PWL), das heißt, das Land wird in punkto Piraterie besonders beobachtet. Seit 1995 war das Land auf der *Watch List* (WL) geführt worden. El Salvador wurde von 1992-1996 auf der WL geführt, verschwand dann aber wegen seiner Bemühungen und eines Abkommens mit den USA (1999) von der Liste. In den Jahren 2000 und 2001 kam es kaum noch zu Verurteilungen von Tätern, so dass das Land erneut in die Liste aufgenommen wurde.

Das Radio hat die größte Bedeutung als Medium für Musik in Zentralamerika. Seit 1923 Armando Céspedes Marín seine erste Radiostation in Costa Rica in Betrieb nahm und 1926 die Regierung El Salvadors den ersten Radiosender des Landes auf der obersten Etage des Nationaltheaters installierte, entstanden viele private Radiostationen auf dem gesamten Isthmus. Viele von ihnen spezialisierten sich auf ein Genre und schufen sich so eine treue Fangemeinde. Trotzdem ist der geringe Anteil nationaler Produktionen im Radio immer wieder Anlass für hitzige Debatten, wie ein Disput nicaraguanischer Interpreten mit Radio-DJs um den gesetzlich vorgeschriebenen 20%-Anteil nationaler Musik belegt.⁴⁹ Radio und in geringerem Umfang auch Fernsehen stellen für viele Menschen in abgelegenen Gebieten die einzigen Unterhaltungsquellen und den Kontakt zur "urbanen" Welt dar (Geyer 1994: 122ff.).

Auch in Guatemala ist die Situation bedenklich. Nicht nur, dass der Piraterieanteil bei 60% der gehandelten Tonträger liegt, sondern es sind auch staatliche Behörden – zumindest bei Software – in die kriminellen Handlungen verwickelt. Deshalb steht das Land seit 1992 abwechselnd auf der PWL oder der WL (2002). Nicaragua, Panama und Honduras wurden in den letzten Jahren nicht mehr genau beobachtet. Die Gründe dafür erschließen sich nicht, da das Piraterieniveau dort nicht gesunken ist. In Nicaragua betrug das Piraterieniveau zeitweise 100%, trotzdem wird das Land nicht in den Listen geführt. 1998 unterzeichnete Nicaragua ein bilaterales Abkommen mit den USA über Urheberrechte. Panama tauchte 1997 auf der WL auf, unternahm aber sofort große Anstrengungen im Kampf gegen die Piraterie. So wurden bei Polizeiaktionen 1998 am Flughafen "Tocumen" rund fünf Millionen raubkopierte Tonträger aus Asien sichergestellt. Danach verschwand Panama von der WL. Trotzdem schätzt die IFPI, dass jährlich rund 40 Millionen CD-R-Rohlinge ins Land geschmuggelt werden. Honduras wurde nur 1997/98 auf der WL geführt, obwohl die Piraterie sehr hoch ist und der damalige Präsident Gustavo Alfaro 1998 noch betont hatte, dass der Staat nicht der Polizist der persönlichen Urheberrechte sein könne (vgl. IFPI/IIPA, S. 11ff., 90ff., 416ff., 441ff.); des weiteren: IIPA: *Report on Nicaragua 1999*; IIP: *Report on Panama 1999*; IIPA: *Report on Honduras 1998*; IIPA: *Special 301 Report on Guatemala 2003*; IIPA: *Special 301 Report on Costa Rica 2003* <www.iipa.com>.

49 Vgl. "Música nacional no suena en las radios", in: *La Prensa* (24.7. 2001).

**Geschätzte Handelsverluste der US-Musikindustrie in Zentralamerika
in Mill. \$ und Piraterieniveau (in %)⁵⁰**

| | 2002/% | 2001/% | 2000/% | 1999/% | 1998/% | 1997/% | 1996/% |
|-------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Costa Rica | 7,0 50 | 4,8 40 | 3,0 40 | 3,0 40 | 3,0 90 | -- -- | -- -- |
| El Salvador | -- -- | 5,0 40 | 5,0 40 | 5,0 40 | -- -- | -- -- | -- -- |
| Guatemala | 4,8 70 | -- -- | 4,0 60 | 4,0 60 | 4,0 60 | 4,0 60 | 3,0 50 |
| Honduras | -- -- | -- -- | -- -- | -- -- | -- -- | 2,5 80 | 2,5 80 |
| Nicaragua | -- -- | -- -- | -- -- | -- -- | -- 100 | 100 | -- -- |
| Panama | -- -- | -- -- | -- -- | -- -- | 3,0 56 | 3,0 56 | 3,0 56 |

Quelle: IIPA (2002).

Auch lokale Fernsehsender strahlen Musikprogramme aus, doch erst die Gründung von "MTV Latino" mit Sitz in Miami im Jahre 1993 erzeugte einen Boom (moderner) lateinamerikanischer Musik auf dem Kontinent.⁵¹ Künstler aus Zentralamerika kommen allerdings selten in den Genuss, dort ausgestrahlt zu werden. Zuletzt gelang dies der panamaischen Gruppe "Los Rabanes". Nationale Musikzeitschriften gibt es in keinem Land, die Tages- oder Wochenzeitungen decken diese Themen in ihren Kulturteilen oder Beilagen ab, so wie die größte Tageszeitung in Costa Rica, *La Nación*, mit ihren Beilagen *VIVA* und *Ancora* (Eßer 1996a: 7ff.).

10. Ausbildung und Wissenschaft

Die Musikerziehung lässt in fast allen Ländern zu wünschen übrig: In Nicaragua leidet sie unter fehlenden Materialien und Lehrern: 1992 konnten nur dank einer Instrumenten-Spende Japans in einigen Städten Musikschulen eröffnet werden. Die einzige weiterführende Ausbildungsstätte, die *Escuela Nacional de Música* in Managua, bereitet ihre Schüler auf ein Studium vor, das in ihrem Land nicht existiert, ebenso wie das *Centro Nacional de Artes* in El Salvador. Wer einen Universitätsabschluss möchte, muss im Ausland studieren. Panamaische Studenten können immerhin seit 1992 auf der *Facultad de Bellas Artes* Musik und Tanz studieren. In Costa Rica hingegen ist der Musikunterricht in der Grundschule Pflicht, viele Schüler sind Mitglied im

50 Die Lücken in der folgenden Tabelle kommen durch die unregelmäßige Erhebung der Daten zustande.

51 Vgl. Yúdice (1999: 218); Im August 2002 ergab eine Umfrage in Managua, dass MTV der zweitmeistgesehene Sender war (vgl. "TV, Radio, y...", in: *El Nuevo Diario* (4.8. 2002) <www.elnuevodiario.com>).

Schulchor oder -orchester. Das Symphonieorchester betreibt seit 1972 ein spezielles Ausbildungsprogramm für Jugendliche. An mehreren Universitäten können Abschlüsse erworben werden. Dies gilt auch für Guatemala. Nach dem gescheiterten Versuch, ein Konservatorium zu gründen, eröffnete 1953 in Tegucigalpa eine nationale Musikschule, an der bis heute zumindest Lehrer ausgebildet werden können. An der Universität existiert zumindest eine Fakultät für theoretische Studien (Scruggs 1998a: 766; Fernández 1998a: 702).

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann man in Zentralamerika, sich wissenschaftlich mit Musik zu beschäftigen. Aber selbst heute stammen viele Arbeiten noch von Ausländern, hauptsächlich US-Amerikanern. 1927 startete mit Jesús Castillos Studien über die Mam- und Quiché-Indianer in Guatemala die ethnomusikologische Forschung. Heute bemüht sich Dieter Lehnhoff um die Musikgeschichte seines Landes. Panamas Musikethnologie ist untrennbar mit dem Namen Manuel Francisco Zárate verbunden. Der Chemieprofessor forschte nebenher auf allen Gebieten der traditionellen Klänge und legte eine große Sammlung von Texten, Instrumenten und Tondokumenten an. Salvador Cardenal Argüello machte Mitte der 1950er Jahre die ersten Aufnahmen traditioneller Klänge in Nicaragua und verbreitete sie über sein eigenes Label und über eine private Radiostation. José R. Araya verfasste 1941 den ersten fundierten Artikel über die Geschichte der Musik Costa Ricas, während Emilia Prieto später viele Informationen über die Folklore sammelte und veröffentlichte. Diese Rolle übernahm in El Salvador das *Comité de Investigaciones Folklóricas*, das ab den frühen 1940er Jahren Studien durchführte.

11. Schlussfolgerungen

Betrachtet man die aktuelle Lage der zentralamerikanischen Musik, ergeben sich folgende Schlüsse: Die schon immer stark von externen Einflüssen bestimmte nationale Musik in den einzelnen Ländern muss sich weiter emanzipieren, um nicht ihre Charakteristika zu verlieren und im großen Einheitsbrei der globalen Kultur zu versinken. Traditionelle Musik sollte von den Regierungen gefördert werden, vor allem diejenige der Minderheiten. Dazu gehört auch die bessere Erforschung der eigenen Genres, sonst stehen sie bald – wie schon jetzt teilweise die Kultur der Garifuna – vor ihrem Ende. Aber auch in Eigeninitiative können diese Kulturen unterstützt werden, wie das Beispiel des Labels „Stonetree“ in Belize zeigt. Eine ausgeprägte lokale Musikkultur gefällt nicht nur den Touristen, sondern stärkt die eigene natio-

nale Identität, wie schon einmal, als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Zentralamerikaner ihr musikalisches Erbe wiederentdeckten. Und sie kann sich besser gegen eine kulturelle Überfremdung zur Wehr setzen. Dieser gegenzusteuern soll aber nicht heißen, moderne Entwicklungen abzulehnen. Internationale Phänomene wie Rock, Pop oder House müssen national ebenso gefördert werden. Um die Gewinne aus diesem Wirtschaftszweig für sich abzuschöpfen, sollten die kleinen Binnenwirtschaften am Aufbau einer gemeinsamen Unterhaltungs- und Musikindustrie arbeiten und so ihre externe Abhängigkeit mindern. Nicht jedes Land braucht ein eigenes Presswerk, aber die gesamte Wertschöpfungskette sollte auf dem Isthmus schon vorhanden sein.

Wichtig wäre auch eine bessere Ausbildung. Denn wenn die kreativen Jugendlichen zum Studium auswandern müssen, kehren sie oft nicht zurück. Auch hier ist eine grenzübergreifende Zusammenarbeit denkbar, zumal viele Musiktraditionen in Zentralamerika die politischen Grenzen überschreiten. Allerdings sind die Hoffnungen gering, solange die Staaten noch nicht einmal die seit langem geplante politische und ökonomische Integration wirklich vollenden. Nach der Unabhängigkeit von Spanien fand ein reger musikalischer Austausch zwischen den Ländern statt. Dies brachte die Menschen einander näher. Daher beschreiten Manuel Obregón und sein "Orquesta de la Papaya" den richtigen Weg.

Literaturverzeichnis

- Aharonián, Coriún (1992): "Ein vollkommen lateinamerikanischer Komponist. Der Guatemalteke Joaquín Orellana". In: *MusikTexte*, 43: 19-22.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso (1990): "La Música Tradicional Garífuna en Guatemala". In: *Latin American Music Review*, Jg. 11, 2: 251-280.
- Blades, Rubén (1999): "Ahora más que nunca: Torsten Eßer und Andreas Villar im Gespräch mit Rubén Blades". In: *Matices* 23: 73-75.
- Borland, Katherine (1992): *Folklife of Miami's Nicaraguan Communities* <www.historical-museum.org/folklife/folknica.htm> (06.04.2006).
- Cáceres, Germán (1994): "La Música en El Salvador". In: *pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, Jg. XIII, Okt.-Dez., S. 86-103.
- Castillo Campos, Luis (2004): *La música más linda de Costa Rica*. San José.
- Chediak, Nat (1998): *Diccionario de Jazz Latino*. Madrid.
- Cotto, Gerardo (1999): "Der gewalttätige Däumling". In: *Lateinamerika Nachrichten*, 303/304: 60-61.

- Czarkowski, Hans (1993): "Garífuna. Die schwarzen Kariben Mittelamerikas". In: Adveniat (Hrsg.): *Kontinent der Hoffnung. Afroamerikaner*. Essen, S. 5-13.
- Eßer, Torsten (1996a): *Der Markt der nationalen Printmedien in Costa Rica*. Studie für die Deutsch-Costarikanische Industrie- und Handelskammer. San José.
- (1996b): "Auf dem Kreuzweg der Befreiung. Vormarsch der Evangelisten in Lateinamerika". In: *Matices* 9: 10-12.
- (2000/2001): "Von Piraten und Megastars. Musikmärkte und Musikindustrie in Lateinamerika". In: *Matices* 28: 8-11.
- (2003): "Puntarock und Paranda. Garífuna-Musik aus Belize". In: *Matices* 37: 60.
- (2004a): "Die Gitarre als Waffe. Das Neue Politische Lied Nikaraguas". In: *Matices* 42: 56-57.
- (2004b): "Mit 60 zurück nach Panama: Billy Cobham". In: *Jazzpodium* 11.
- (2004c): "Ein Panamaer in Düsseldorf – George Maycock in memoriam". In: *Jazzpodium* 10.
- Eßer, Torsten/Fröhlicher, Patrick (2001): "Von der Schlitztrommel zum Synthesizer: 500 Jahre Musik auf Kuba". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt am Main, S. 683-733.
- Fairley, Jan (2000): "Chile/Latin America – Nueva Canción: An Uncompromising Song". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 362-371.
- Fernández, Carlos A. (1998a): "Costa Rica". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 680-705.
- (1998b): "Bribri and Cabécar". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 631-636.
- Fla-K.O. (2004): "Wie klingt Chapinlandia? Eine kleine musikalische Expedition durch Guatemala". In: *ila* 280: 32-33.
- Flores, Bernal (1982): "La Vida Musical de Costa Rica en el Siglo XIX". In: Günther, Robert (Hrsg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Regensburg, S. 261-274.
- FUNCOOPA (Fundación Coordinadora de Pastoral Aborigen) (1997): *Los Pueblos Indígenas de Costa Rica*. San José.
- Gallop, Nigel/Broadbank, Robin (2000): "Panama. Dancing between the Oceans". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 477-480.
- Geyer, Markus (1994): "Massenmedien in Costa Rica". In: Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Massenmedien in Lateinamerika*, Bd. II. Frankfurt am Main, S. 107-144.
- Graham, Ronnie (2000): "Belize. Drum 'n' Flute Legacies". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 325-331.
- Greene, Oliver (1998): "Belize". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 666-679.

- Günther, Robert (1982): "Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Tendenzen und Perspektiven". In: Günther, Robert (Hrsg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Regensburg, S. 9-19.
- IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) (2002). *IFPI Music Piracy Report 2001* <www.ifpi.org> (20.11.2006).
- IIPA (International Intellectual Property Alliance) (2002): *Special 301 Report* <www.iipa.com> (20.11.2006).
- Krosigk, Friedrich von (1999): *Panama: Die schwierige Konstruktion einer Transition* <http://www.orient.uni-erlangen.de/kultur/papers/krosigk.htm> (06.04.2006).
- Lehnhoff, Dieter (1993): "Música Sacra e Instrumental en la Ciudad de Guatemala a Principios del Siglo XIX". In: *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala LXVII*, S. 159-174.
- Leng, Simon (2000): *Santana. Die erste offizielle Biografie*. Höfen.
- Ludwig, Egon (2001): *Música Latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin.
- Marroquín, Salvador (1998): "El Salvador". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 706-720.
- Martí, Samuel (1985): "La Música Mesoamericana". In: Gómez García, Zoila (Hrsg.): *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, S. 231-239.
- O'Brien-Rothe, Linda (1998a): "Guatemala". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 721-737.
- (1998b): "Maya". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 650-658.
- Pahlen, Kurt/Mendoza, Vicente Teodulo (1980): "Mittelamerika". In: Pahlen, Kurt (Hrsg.): *Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*. Kassel, S. 419-426.
- Prado, César (o.J.): "Los 60, el Inicio del Jazz / Los Años 80 y el Nuevo Jazz". In: *La Prensa* <www.laprensa.com.ni>.
- Pring-Mill, Robert (1987): "The Roles of Revolutionary Song – a Nicaraguan Assessment". In: *Popular Music* 6-2: 179-189.
- Ramos, Víctor Manuel (1990): "La Música en Honduras". In: *Paradiso* 3: 15-19.
- Saenz Poggio, José ([1878] 1997): *Historia de la Música Guatemalteca. Desde la Monarquía Española hasta Fines del Año de 1877*. Guatemala City.
- Schreiner, Claus (1982): *Música Latina. Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*. Frankfurt am Main.
- Scruggs, T. M. (1997): *Vamos a la Carga: The Musical Negotiation of the Local and the Global in Sandinista Nicaragua*. Working Paper.
- (1998a): "Nicaragua". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 747-769.

- (1998b): “Honduras”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 738-746.
- (1998c): “Miskitu”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 659-665.
- (1998d): “Cultural Capital, Appropriate Transformations, and Transfer by Appropriation in Western Nicaragua: el Baile de Marimba”. In: *Latin American Music Review*, Jg. 19, 1: 1-30.
- Segura Chaves, Pompilio (2001): *Desarrollo Musical en Costa Rica durante el Siglo XIX. Las Bandas Militares*. Heredia.
- SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) (Hrsg.) (2000): *Diccionario del Rock Latino*. Madrid.
- Smith, Ronald R. (1994): “Arroz Colorao: Los Congos of Panama”. In: Béhague, Gerard H. (Hrsg.): *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America*. Miami, S. 239-266.
- (1998): “Panama”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 770-785.
- Smith, Sandra (1998): “Kuna”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York, Jg. 2, S. 637-649.
- Sterneck, Wolfgang (1998): *Der Kampf um die Träume – Musik und Gesellschaft* <www.sterneck.net/musik/befreiungskampf/index.html> (06.04.2006).
- Townsend, Thomas Carl (1999): “A Conversation with Roque Cordero”. In: *LAMúsiCA* (Latin American Music Center Newsletter), Jg. 2, S. 4 <www.music.indiana.edu> (20.11.2006).
- Vargas Cullell, María Clara (2004): *De las Fanfarrias a las Salas de Concierto. Música en Costa Rica 1840-1940*. San José.
- Yúdice, George (1999): “La Industria de la Música en la Integración América Latina – Estados Unidos”. In: García Canclini, Néstor/Moneta, Carlos Juan (Hrsg.): *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. México D.F., S. 181-244.

Tonträger (Auswahl)⁵²**Belize**

- Andy Palacio. *Keimoun* (1995), Stonetree Records.
 Andy Palacio. *Til Da Mawnin* (1997), Stonetree Records.
 Aziatic. *Most Wanted* (2000), The Orchard [Stonetree Records].
 Bredda David and Tribal Vibes. *Raw* (1999), Stonetree Records.
 Chatuye. *Heartbeat in the Music* (1992), Arhoolie.
 Diverse. *Paranda – Africa in Central America* (2000), Erato/Detour.
 Diverse. *Traditional Music of the Garifuna of Belize* (1982), Smithsonian Folkways.
 Florencio Mess. *Maya K'ekchi' Strings* (2000), The Orchard [Stonetree Records].
 Mohubub. *Belizian Punta Rockers Series 2* (1997), Stonetree Records.
 Mr. Peters and his Boom & Chime. *Weh Mi Lova Deh* (2000), The Orchard [Stonetree Records].
 Original Turtle Shell Band. *Serewe* (1996), Stonetree Records.
 Titiman Flores. *Fedu* (1999), Stonetree Records.

Costa Rica

- Adrián Goizueta y El Grupo Experimental. *Compañera en Vivo* (1996), Discos 4.
 Adrián Goizueta y El Grupo Experimental. *Vienen Llegando* (1989), Sonido Digital.
 Calle Dolores. *Simples Frases* (1998), Eigenverlag.
 Cantoamérica. *Por las Calles de la Vida* (1995), Kaiso Music.
 Cantoamérica. *Calypsonians* (2001), Discos Pentagrama.
 Claroscuro. *Apamaneuk* (2001), Intempo.
 Diverse. *Costa Rica Sampler [Canto América, Baby Rasta Band, Taboga u.a.]* (1994), The Mix.
 Diverse. *Costa Rica: Calypso* (1996), Buda Musique.
 Diverse. *Tikicia Rock* (2000), BMG.
 Diverse. *Música de Eddie Mora* (2001), Intempo.
 Dúo Mora Duarte. *100 Años de Música Costarricense* (1997), Intempo.
 Editus. *Siempre...* (1995), Tre.
 Editus/ Sexteto de Jazz Latino. *Calle del Viento* (1998), Tre.
 Gandhi. *En el Jardín del Corazón* (1998), Intempo.
 Hormigas En La Pared. *Olé Torito* (1998), Kavac.
 Juan Carlos Ureña. *Creo* (2000), Paul Ureña Productions.
 Lorenzo Salazar. *Costa Rica mía* (1996), Indica.
 Luis Ángel Castro. *Antología*, (2002), Walaba Productions.

52 Es handelt sich um CDs, wenn nicht anders angegeben. Bei einigen Produktionen waren die Angaben nicht vollständig zu erhalten. Die Musik der meisten Indianerstämme Zentralamerikas ist kaum auf Tonträgern dokumentiert. Die Forscher des Smithsonian Instituts (Smithsonian Folkways) besitzen jedoch viele Aufnahmen, die als Kassette oder CD dort bestellt werden können.

Luis Ángel Castro. *Puerto Viejo*, (1996), Walaba Productions.
 Manuel Obregón. *OM* (2001), Intempo.
 Manuel Obregón. *Simbiosis* (1999), Intempo.
 Manuel Obregón. *Sin Ton Ni Son* (1998), Intempo.
 Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. *Tributo a Costa Rica* (2001), Intempo.
 Oveja Negra. *Hada Luna* (1993), Paul Ureña Productions.
 Sonsax. *Sonsax* (2000), Intempo.
 Walter Ferguson Gavitt. *Mr. Gavitt: Calypsos of Costa Rica* (1982), Smithsonian Folkways.

El Salvador

Adrenalina. *Ni un Pelo de Inocente* (1996), Eigenverlag.
 Adrenalina. *Suciedad Anónima de Corazón Variable* (1999), Eigenverlag.
 Cutumay Camones. *Por eso Luchamos: Songs of the Salvadoran Struggle* (1985) Smithsonian Folkways.
 Diverse. *Idolos de El Salvador* (1999), Sony.
 Diverse. *The Pipil Indians of El Salvador* (1983), Smithsonian Folkways.
 Diverse. *Parrandon en El Salvador* (2000), Sony.
 Laura Marengo. *Escapar* (2000), Recycled Music.
 OVNI. *Entre seres y sus raíces* (2000), Fragile Producciones.
 Yolocamba I Ta. *Cara o Cruz: Music of El Salvador* (1992), Flying Fish Records.

Guatemala

Alicia Azurdia. *Felicidades Amor Mío* (1995), Fonica.
 Alux Nahual. *Americamorfosis* (1993), Discos de Centroamérica.
 Alux Nahual. *Leyenda* (1990), Discos de Centroamérica.
 Bohemia Suburbana. *Mil Palabras con sus Dientes* (1996), Radio Vox.
 Diverse. *Espíritu del Duende: Alex Nahual – Un Tributo* (1998), Eigenverlag.
 Diverse. *Music from Guatemala 1* (2000), Caprice.
 Diverse. *Music from Guatemala 2 (Garifuna)* (2000), Caprice.
 Los Teclas de Guatemala. *Music of the Marimba* (1998), WEA.
 Marimba Gallito. *Fiesta de Gaitas y Cumbias* (1994), Tikal.
 Massimiliano Damerini. *Guatemala Vol 4* (Ricardo Castillo – Piano Works) (2000), Marco Polo/Naxos.
 Moskauer Sinfonieorchester. *Guatemala Vol. 1* (Manuel Martínez-Sobral/Ricardo Castillo) (2000), Marco Polo/Naxos.
 Moskauer Sinfonieorchester. *Guatemala Vol. 2* (Ricardo Castillo) (1996), Marco Polo/Naxos.
 Ricardo Arjona. *Si el Norte Fuera el Sur* (1996), Sony.
 Ricardo Arjona. *Sin Daños a Terceros* (1998), Sony.
 Suzanne Husson. *Guatemala Vol.3* (Manuel Martínez-Sobral - Piano Works) (2000), Marco Polo/Naxos.
 Viento en Contra. *Esto va algo así...* (1998), Eigenverlag.
 William Orbaugh. *Recital* (1993), Classic Records.

Reihe: Musikgeschichte Guatemalas

- Vol. I "Electroacustica" (1999), Asociación de Amigos del País.
- Vol. II "Coros de Catedral" (1995), Asociación de Amigos del País.
- Vol. III "Capilla Musical" (1992), Asociación de Amigos del País.
- Vol. IV "La Sociedad Filarmónica" (1993), Asociación de Amigos del País.
- Vol. V "Ecos de Antaño" (1997), Asociación de Amigos del País.
- Vol. VI "Senderos" (1999), Asociación de Amigos del País.
- Vol. VII "Milenio"/Best of (1999), Asociación de Amigos del País.

Honduras

- Alma de Honduras. *Alma de Honduras* (2001), Eigenverlag.
- Banda Blanca. *Fiesta Tropical* (1991), Sonotone.
- Carlos Sabillon. *Sin Tiempo ni Distancia* (1999), Costa Norte.
- Delirium. *Abismo* (2001), Costa Norte.
- Diverse. *Music from Honduras 1* (2001), Caprice.
- Diverse. *Music from Honduras 2 (Garifuna)* (2001), Caprice.
- Diverse. *The Black Caribs of Honduras* (1953), Smithsonian Folkways.
- Guillermo Anderson. *Costa y Calor* (2002), Costa Norte.
- Lita Ariran. *Songs of the Garifuna* (1994), JVC.
- Los Hitson de Choluteca. *Viva Honduras* (1998), RCA.

Nicaragua

- Camerata Bach. *Música Nicaragüense* (1997), Eigenverlag.
- Carlos Mejía Godoy. *Cantos a Flor de Pueblo* (1973), Eigenverlag [LP].
- Carlos Mejía Godoy. *En Concierto* (2000), Orfeon Records.
- Dimensión Costeña. *Fiesta de Palo de Mayo* (1986), Enigrac [LP].
- Diverse. *April in Managua*, 1983, tvd [LP].
- Diverse. *Nicaragua ... Presente! – Music from Nicaragua Libre*, 1989, Rounder Records.
- Diverse. *Nicaraguan Folk Music from Masaya* (1988), Flying Fish [LP].
- Diverse. *Nicaragua Mia* (1996), Fenix.
- Duo Guardabarranco. *Un trago de horizonte*, 2001 [1982], Mantica Waid.
- Grupo Lanlaya. „Lanlaya“ - *Canciones de Amor Miskito* (1987), Enigrac [Cass.].
- Hermanos Palacios. *Marimba: Music from Nicaragua* (2000), Int'l Music Dist.
- Katia Cardenal. *Brazos de Sol* (2000), Kirkelig Kulturverksted.
- Katia Cardenal. *Navegas por las Costas* (1999), Kirkelig Kulturverksted.
- Los Bárbaros del Ritmo. *Palo de Mayo* (1976), Andino [LP].
- Los Mokuanes. *Agarrate del Pellejito* (1998), Eigenverlag.
- Luis Enrique & Carlos Mejía Godoy. *Guitarra Armada: Music of the Sandinista Guerrillas*, 1988 [1979], Rounder Records [LP/Cass.].
- Luis Enrique Mejía Godoy. *Amando en tiempos de guerra*, 1979, CBS.
- Luis Enrique Mejía Godoy. *Razones para vivir*, 1993, Sony.

Norma Helena Gadea. *Vocación de Vivir* (?), Discos del Mundo.
 Pancasán. *Vamos haciendo la historia!*, 1980, Enigrac [LP].
 Soul Vibrations. *Black History/Black Culture* (1991), Redwood Records.

Panama

Cabeza de Martillo. *Invasión* (1996), Sony.
 Cinema. *Canciones de la Cajita Verde* (1996), Kiwi.
 Danilo Pérez. *Motherland* (2000), Verve.
 Danilo Pérez. *Panamonk* (1996), Impulse.
 Diverse. *Instrumental Folk Music of Panama* (1996), WEA.
 Diverse. *Rendevous in Panama* (1998), Columbia River.
 Diverse. *Music of the Indians of Panama: The Cuna and Chocoe Tribes* (1983), Smithsonian Folkways.
 Eduardo Esteban Charpentier Herrera. *Panama – Pasillos Panameños Tercera y Quinta Serie* (2002), The Orchard.
 Humate. *Play Vol.I: Panama* (2001), Superstition.
 Instinto. *Ciudad Lagartija* (1995), Kiwi.
 Los de Azuero. *Traditional Music from Panama* (1999), Nimbus.
 Los Rabanes. *¿Money pa' que?* (2002), Crescent Moon.
 Los Rabanes. *¿Por qué te fuiste, Benito?* (1995), Kiwi.
 Luis Russell. *Collection (1926-1934)* (1992), Collector's Classics.
 Os Almirantes. *El Ataque de los Chispines* (1998), Kiwi.
 Rubén Blades. *Buscando América* (1984), Elektra.
 Rubén Blades. *Rubén Blades y Son de Solar live* (1990), Elektra.
 Rubén Blades. *Siembra* (1978), Fania [LP].
 Rubén Blades/Editus. *Tiempos* (1999), Sony.
 Rubén Blades/Editus. *Mundo* (2002), Sony.
 Santi Debriano. *Panamaniacs* (1993), Free Lance.
 Son Miserables. *Son Miserables* (1996), Kiwi.
 Tierra de Nadie. *Alter Ego* (1997), Kiwi.
 Tres Leches. *Prueba* (1999), Kiwi.
 Tropical Panama. *Fiera Sigue Rugiendo* (1998), EMD/EMI.
 Xantos Jorge. *En Otro Sol* (2000), Discos Loop.

Zentralamerika

Diverse. *The Rough Guide to Central America* (2001), World Music Network.
 Francois Castet. *9 Duos sur des Airs Populaires du Guatemala et du Costa Rica* (2000), Les Productions d'OZ.
 Manuel Obregón y La Orquesta de la Papaya. *Manuel Obregón y La Orquesta de la Papaya* (2002), Sony.